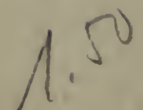

DIE
MUSIK
HERAUSGEGEBEN
VON
RICHARD STRAUSS
BATKA
Die Musik in Böhmen


EX·LIBRIS·





DIE MUSIK

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER EINZELDARSTELLUNGEN HERAUSGEGEBEN VON RICHARD STRAUSS

ACHTZEHNTER BAND

DIE MUSIK

Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

RICHARD STRAUSS

Bisher erschienen:

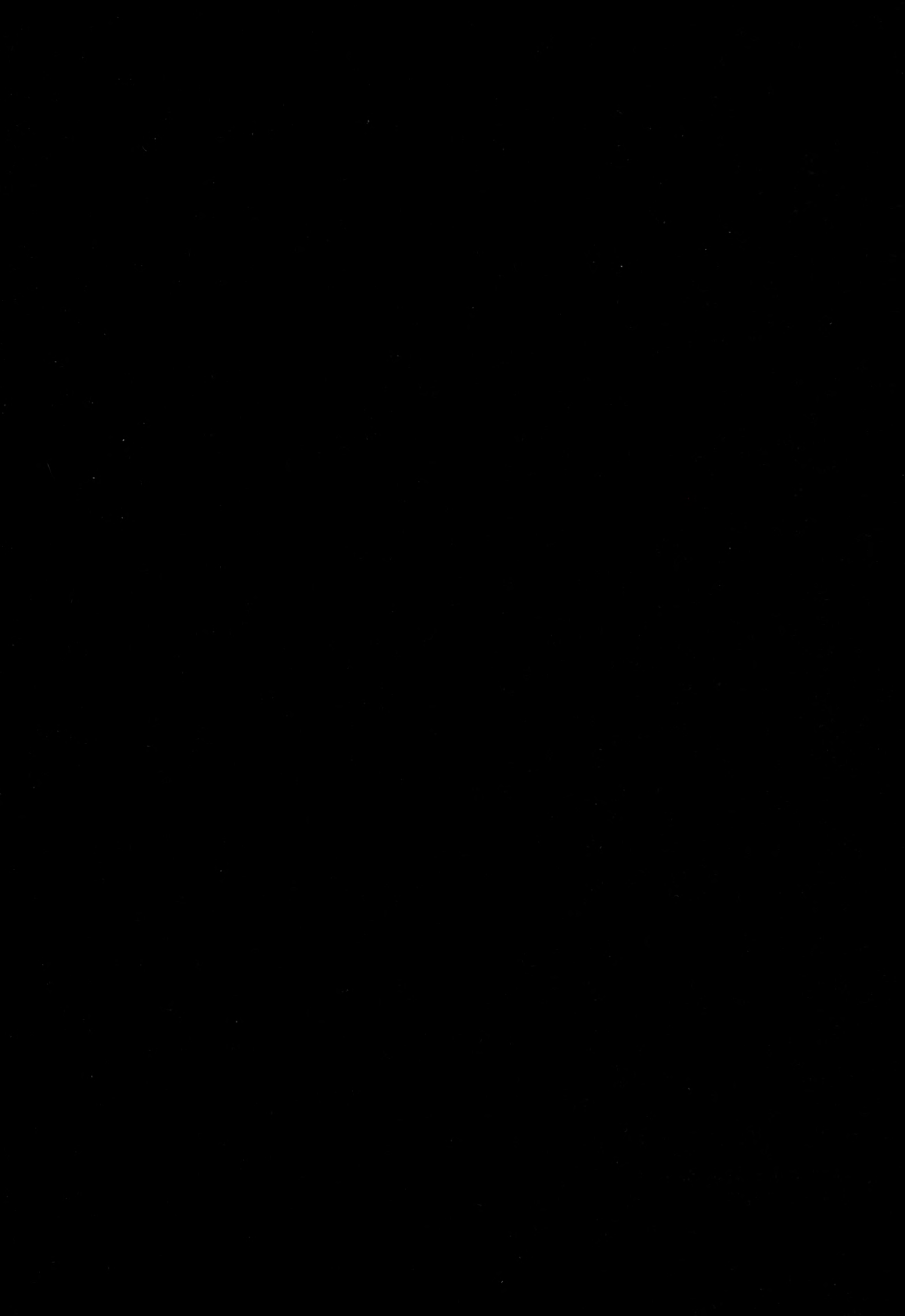
Band 1: BEETHOVEN von AUGUST GÖLLERICH
Band 2: INTIME MUSIK von OSCAR BIE
Band 3: WAGNER-BREVIER herausgegeben von HANS von WOLZOGEN
Band 4: GESCHICHTE DER FRANZÖSISCHEN MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 5: BAYREUTH von HANS von WOLZOGEN
Band 6: TANZMUSIK von OSCAR BIE
Band 7: GESCHICHTE DER PROGRAMM-MUSIK von WILHELM KLATTE
Band 8: FRANZ LISZT von AUGUST GÖLLERICH
Band 9: DIE RUSSISCHE MUSIK von ALFRED BRUNEAU
Band 10: HECTOR BERLIOZ von MAX GRAF
Band 11: PARIS ALS MUSIKSTADT von ROMAIN ROLLAND
Band 12: DIE MUSIK IM ZEITALTER DER RENAISSANCE von MAX GRAF
Band 13—14: JOH. SEB. BACH von PH. WOLFRUM
Band 15: SCHAFFEN UND BEKENNEN von ERNST DECSEY
Band 16—17: DAS DEUTSCHE LIED von H. BISCHOFF
Band 18: DIE MUSIK IN BÖHMEN von RICHARD BATKA
Band 19: JOHANNES BRAHMS von A. STEINER-SCHWEIZER
Band 20: GEORGES BIZET von A. WEISSMANN

Weitere Bände in Vorbereitung

Jeder Band in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen und Vollbildern in Tonätzung kartoniert . . . . . . M. 1.25
in Leinwand gebunden . . . . M. 1,50
ganz in Leder gebunden . . . . M. 2.50

BARD, MARQUARDT & Co., BERLIN W. 62

BUCHSCHMUCK VON GEORG TIPPEL





DIE MUSIK

HERAUSGEGEBEN VON
RICHARD STRAUSS
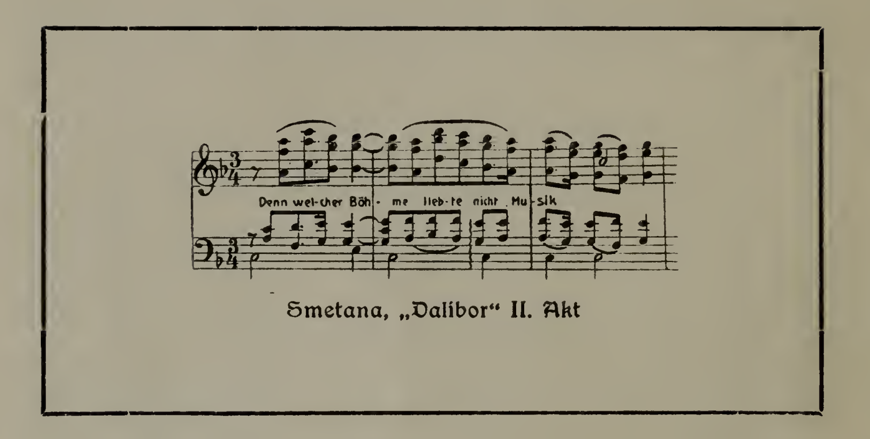
DIE MUSIK IN BÖHMEN

VON

RICHARD BATKA

MIT SECHS VOLLBILDERN UND
SECHS FAKSIMILES

BARD. MARQUARDT & Co



Smetana, „Dalibor“ II. Akt

An Leo Blech!

Wenn es bisweilen sich traf, daß wir gegen Abend von unsern luftigen Weinbergen mitsammen nach Prag hinabwanderten, dessen hundert Türme unter uns wie aus trübem Dunst und Dämmer emporwuchsen, während die kohlschwarze Silhouette des Hradschin den Flammen-Horizont drüben abschloß, so haben wir wohl manches Wort über die eigentümliche düstere Schönheit dieser Stadt getauscht und manchen Blick in die graue Ferne ihrer Historie geworfen. Und darum widme ich Ihnen dieses Buch, das einem deutschen Leserkreise zum erstenmal das abgerundete Bild der musikalischen Geschichte Böhmens darzubieten versucht. Denn mit wenigen Ausnahmen verdichtet sich das künstlerische Leben unseres Landes in seiner Hauptstadt.

Aus dem fernen Nordwesten Deutschlands zu uns gekommen, wissen Sie aus eigener Erfahrung, wie ganz anders unsere Kulturverhältnisse sich von der Nähe besehen ausnehmen, wie anders von außen. Schon bei dem Worte „böhmisch“ fängt die Verwirrung an, weil man es bald im geographischen, bald im nationalen Sinne anzuwenden pflegt. Ich gebrauche hier der

Deutlichkeit wegen im letzteren Sinne nur die bei uns Deutschen eingebürgerte Bezeichnung „tschechisch“, zumal sich dieses Sprachgebiet auch über einen großen Teil von Mähren und Schlesien erstreckt. Doch haben gerade diese Länder in der Musikgeschichte stets nur eine beiläufige Rolle gespielt. Wie schwer es ist, in einem von nationalen Kämpfen durchwühlten Lande den unbefangenen Blick sich zu bewahren, ermißt auch nur, wer mitten drinnen steht. Versuchen soll's jeder; erreichen wird's keiner. Und meinen Landsleuten hüben und drüben werd' ich's kaum recht gemacht haben.

Umsomehr hoffe ich, daß man den Inhalt dieses knappen Bändchens gerade außerhalb Böhmens mit einigem Interesse vernehmen wird. Welche Menge charakteristischer Persönlichkeiten, welche eigenartigen und weitläufigen Entwicklungen, welches bunte Spiel verschiedener geistigen Kräfte, welcher innige Zusammenhang mit den Phasen der allgemeinen Kultur! Was hier im engen Rahmen gegeben werden konnte, ist natürlich nur eine Skizze. Nicht einmal alle Namen konnten genannt werden, da ich den mir gesteckten Umfang ohnehin schon beträchtlich überschritten habe. Allein Vollständigkeit sucht man hier wohl gar nicht, sondern wünscht nur, daß die Hauptlinien der Entwicklung und die Haupttypen der einzelnen Zeitabschnitte deutlich erkennbar werden.

Manches hätte ich noch auf dem Herzen, was im

Verlaufe des Buches sich kaum zwischen den Zeilen hervorwagen konnte. Eines spricht wohl unzweideutig daraus: daß der Verfasser sich nichts vom lauen Kompromiß und grauen Kosmopolitismus verspricht. Der Musikgenuß mag international sein; das musikalische Schaffen aber blüht nur auf dem Boden kräftigen Volkstums. Wer den kulturellen Aufschwung einer fremden Nation, auch wenn er zum Teil auf Kosten der unsern sich vollziehen mußte, nicht würdigen kann, dessen eigener Nationalismus scheint mir engherzig und äußerlich. Wir haben es auch nicht nötig, uns über die nationale Zugehörigkeit dieses oder jenes Musikers zu streiten. Aber andererseits wollen wir den Anteil der Deutschen an den musikalischen Geschicken des Landes nicht verdunkelt oder totgeschwiegen sehen. „Dies ist unser, so laßt uns sagen und so es behaupten", rät Goethe.

Prag, am 13. Februar 1906.

Dr. Richard Batka.

Inhalt.

Vorbemerkung. Tschechische Namen werden insgesamt auf der ersten Silbe betont. Vokale mit Akzent à í, ý bedeuten die Länge, nicht die Betonung des Vokals. Man spricht aus: č = tsch; ě = je; k = k ohne Hauch; ň = nj; ř = rsch; š = sch; v = w; z = s (weich); ž = sch (weich).

I.

Die höfische Zeit
(bis 1400)

Frühmittelalter. Nach den Gewittern der Völkerwanderung beginnt des Christentums große, ruhige Kulturarbeit. Und unberührt, in finsterem Heidentume verstockt, von hohen Bergen und dichtem Urgewälde behütet, lag Böhmen da, die alte Heimat der Bojer, jetzt von slavischen Völkern besiedelt. Aber eifrige Glaubensboten finden zuletzt den Pfad auch durch die Wildnis, Mönche und Kleriker des Bistums Regensburg dringen an den Fürstenhof zu Prag, bekehren 895 Herzog Spitihněw, und beim Feste der Scherung seines Neffen, des später heilig gesprochenen Wenzel, erklang zum erstenmal zum feierlichen Hochamt der römische Meßgesang im Böhmerlande.

Zur Herrschaft gelangt, befördert Wenzel auf jede Weise die Durchführung der Liturgie und mit ihr den liturgischen Gesang. Unter Boleslaw II. (967) wird Prag zum selbständigen Bischofsitz erhoben, der Sachse Thietmar besteigt ihn, vom Tedeum der Geistlichkeit feierlich begrüßt. Da christliche Lieder in der Volksprache nicht vorhanden waren, stimmte der Herzog mit seinem vornehmen Gefolge dem neuen Kirchenfürsten zum Gruß ein deutsches an: „Christe genade, kyrie eleison,

und die hailigen alle helfen uns." Dem Volke hatte man wenigstens beigebracht, wie in Deutschland mit dem aus „kyrie eleison" verballhornten Rufe krleš einzufallen. So nimmt die Musik in Böhmen unter deutscher Vormundschaft ihren Anfang.

Das heißt: die geistliche, die Kunst- und Kultusmusik. Denn eine nationale Tonkunst hat das Volk, haben die Slaven natürlicherweise besessen. Aber es haftete daran der Makel — wenn nicht des Heidentums, so doch der Weltlichkeit, und nur aus den Verboten und Warnungen der Kirche erfährt man von den schändlichen Schwänken und Mummentänzen, von den Ansingliedern, von der Freude des Weibervolks an Tanzgesängen, die es selbst in den Vorhallen der Kirchen anzustimmen wagte, von den üppigen Possenliedern bei Gastereien usw. Mit Reigen, Flötenspiel und Trommelschlag empfing das Volk 1092 den siegreich heimkehrenden Herzog Břetislav; die 1158 mit Barbarossa nach Italien ziehenden böhmischen Scharen sangen von der Belagerung Mailands, ja selbst der böhmische Spielmann taucht schon aus dem Dunkel der Geschichte auf. Denn 1107, meldet der Chronist Cosmas, mußten zum Lösegeld Svatopluks selbst die Zitherspieler ihr Scherflein beisteuern. Wir hören ferner von dem ioculator Dobrota des Herzogs Soběslav, den sein Herr 1167 mit einem Landstrich bei Leitomischl, dem späteren Geburtsort Smetanas, beschenkte. Und die Handschrift des alten Glossars Mater verborum aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts zeigt uns unter den Zierfiguren einer Initiale einen Fiedler in sauber ausgeführtem Kostüm.

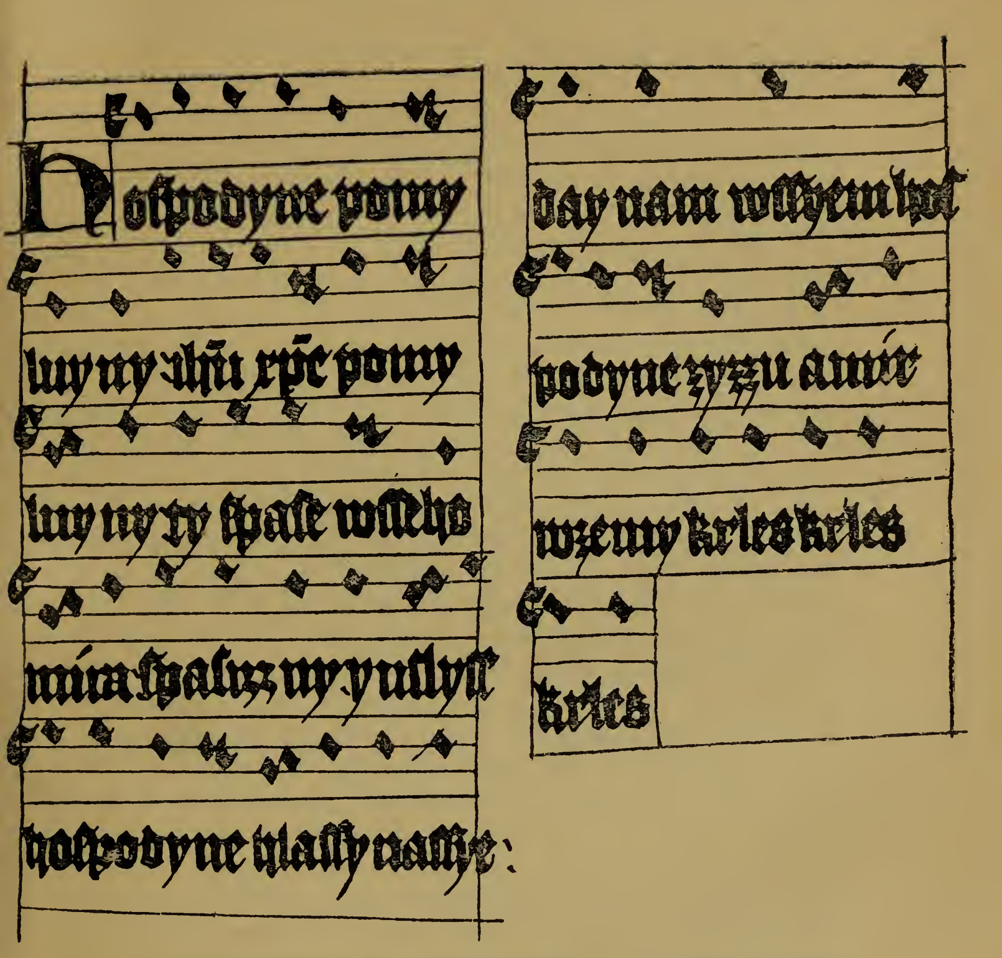
Mittlerweile drängt, je tiefere Wurzeln der christliche Glaube und Kultus im Volke schlägt, auch das fromme Empfinden der Menge zu volkstümlichem Ausdruck.

Der liturgische Gesang wirkte als ein Wunderbares, aber schon der lateinischen Sprache und des Bannes der Kirchentöne wegen als ein ewig Fremdes auf die Laienwelt. In dem altehrwürdigen „Hospodyne pomiluj ny" (Herr, erbarme dich unser) haben wir das erste geistliche Volkslied Böhmens, dessen Melodie uns Johann von Holleschau (1397) überliefert. Eine spätere Sage schreibt es dem heiligen Adalbert zu. Patriotische Eitelkeit wollte es bis in die Tage Cyrills und Methuds zurückversetzen. Doch reicht sein Ursprung schwerlich bis zur Mitte des 12. Jahrhunderts zurück, obwohl es 1260 bei Cosmas ein allgemein gesungenes Lied genannt wird. Jedenfalls bleibt seine große Bedeutung bestehen, die ihm als einem bis auf den heutigen Tag fortlebenden Nationalliede des tschechischen Volkes gebührt. Man sang es auf Wallfahrten und Bittgängen, in der Feldschlacht und beim Empfange hoher Würdenträger, und im Krönungszeremoniell des böhmischen Hoflebens spielt es keine nebensächliche Rolle. Gegen das Ende des 13. Jahrhunderts, nachdem durch die Sekte der Geißler das Gefallen an religiösen Liedern in der Volksprache neue Nahrung erhalten hatte, kam neben dem „Adalbertsliede" das sogenannte „Wenzelslied" auf, das jenem bald an Beliebtheit nichts nachgab. Aus beiden Liedern singt der inbrünstige Wunsch einer sturmbewegten Zeit nach Ordnung und Frieden im Lande.

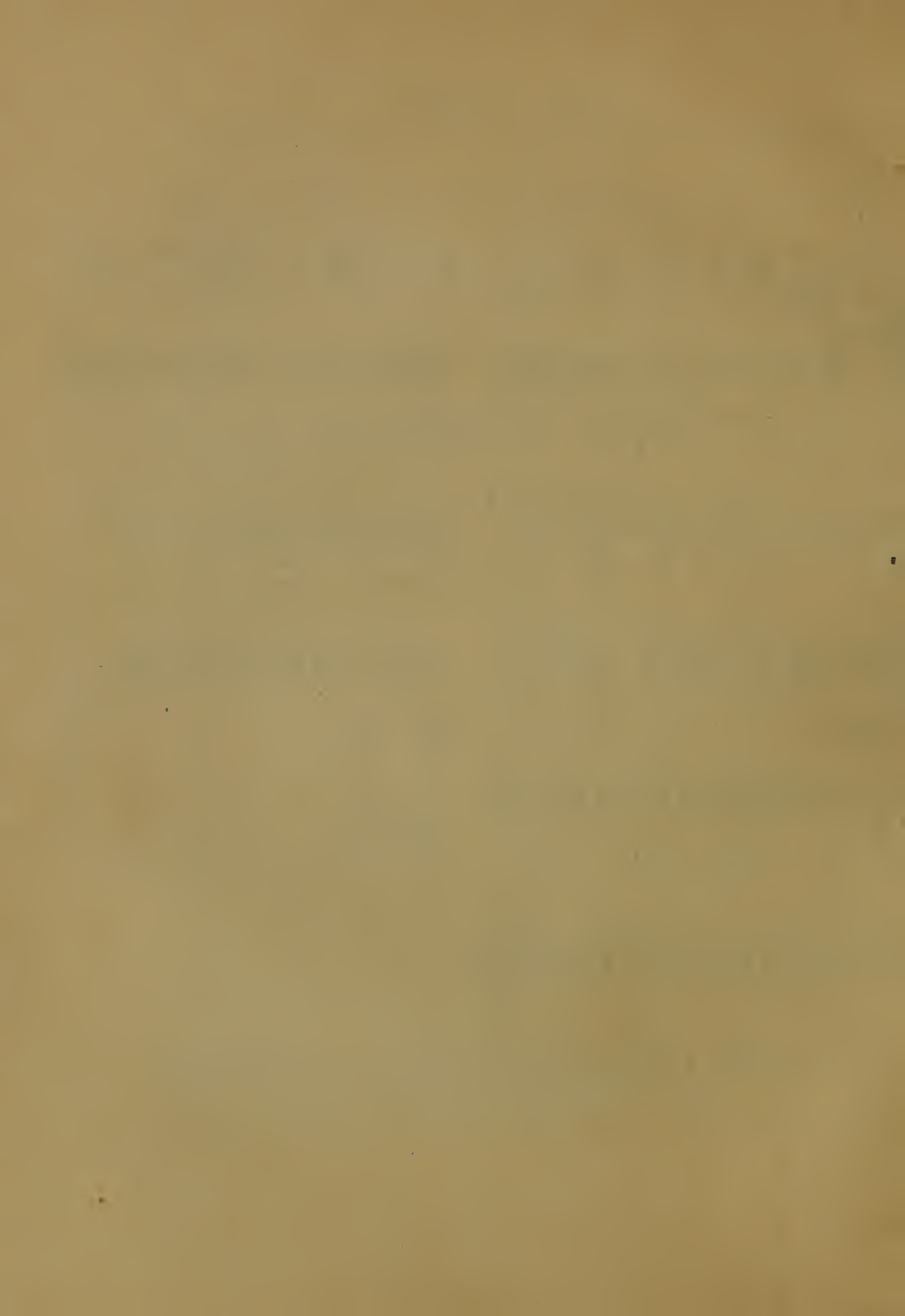
In dem Maße, als der Reichtum des Landes wächst, wird der Kultus prächtiger, der Wunsch nach künstlerisch ausgeführter Kultusmusik reger. Kirchen und Klöster, von frommen Fürsten reich begabt, wetteifern in ihrer Pflege. Dabei gelangt sie nirgends über den Stand der Dinge in Deutschland hinaus, und von den Kämpfen

um das Organum, den Diskant und die Mensur, die das französische Musikleben erschütterten, ist Böhmen gleichfalls unberührt geblieben. Eine Stiftung des Dekans Veit ruft um 1250 ein Konvikt von zwölf Sängerknaben, Bonifanten genannt, für den Prager Dom ins Leben. 1256 wird in derselben Kirche eine Orgel erbaut, und auf Anregung des oben erwähnten Mäzens Veit beginnt man die alten Gesangbücher durch schön ausgestattete im ganzen Lande zu ersetzen. Die Prager Domschule steht natürlich an der Spitze aller künstlerischen Bestrebungen, und in Veits Sinne wirkt der kunstfreundliche Bischof Tobias weiter. König Wenzel II. interessierte sich ungemein für den Kirchengesang, ja, er selbst „sang die Tagweis' (die Horen) als ein Pfaff" wie Dalimil, der Reimchronist, berichtet.

Wenzel I. hatte um 1240 die deutschen Rittersitten in Böhmen eingeführt, und mit den Einrichtungen des höfischen Lebens kam auch der deutsche Minnesänger ins Land. Für die Pflege des Minnesangs während seiner klassischen Zeit haben wir allerdings kein Zeugnis. Wir wissen nicht, ob des Vogelweiders Weisen je am Prager Hof erklungen sind, obwohl ihn die sagenhafte Tradition der Meistersinger einen „Landherren aus Böhmen" nennt. Aber später haben Reinmar von Zweter, Meister Sigeher, Bruder Wernher, Friedrich von Sonnenburg, der Meißner und Heinrich Frauenlob in Böhmen geweilt, der letztgenannte besang mit andern Singern Wenzels II. Tod. Der König selbst erscheint in der Manessischen Handschrift, abgebildet im Kreise seiner Spielleute, und mehrere Lieder gehen unter seinem Namen. Als er 1285 die Einweihung der Egerer Kirche beiwohnte, „priesen ihn die Sänger bei eigenen, der Kunst gewidmeten Zusammenkünften zum Schalle der



FACSIMILE DER HANDSCHRIFT DES ST. ADALBERTSLIEDES
des ältesten Denkmals der Musik in Böhmen



Zither, und ihre frohen Weisen widerhallten im Spiele von Musikanten aller Art". Zum Minnegesang in tschechischer Sprache scheint es nicht gekommen zu sein. Doch kennt eine späte Sage Zawisch von Falkenstein als verführerischen Liedersänger.

Bei den damals größtenteils deutschen Bewohnern der Städte ist der deutsche Spielmann natürlich auch zuhause. Er wird unter dem Landvolk slavische Kollegen gehabt haben. Bei der Krönungsfeier Wenzels II. tanzten Deutsche und Tschechen getrennt, weil zum Tanze eben auch gesungen wurde. Sonst zeigt das äußere Kulturbild der Volksmusik beider Stämme, wie es die Annalen bei großen Festlichkeiten abzuschildern pflegen, dieselben Züge. Die Menge jauchzt und tanzt, man rührt die Trommel und schlägt die Zither. Die Posaune ertost, die Mimen führen ihre Possen auf. Ganz besonders aber tun sich die Weiber hervor. „Sie singen unziemliche Schandlieder und hören am liebsten eitles Gepfeif und Musizieren", wie ein zeitgenössischer Moralist zetert, und ein für Böhmen erlassenes Verbot, mit Juden zu kneipen oder zu tanzen, bezeugt, daß bei Sang und Klang sogar die konfessionellen Schranken fielen.

Aus den Miniaturen der Bilderbibel Welislaws, aus Erwähnungen bei Dichtern und Annalisten wissen wir, daß man in Böhmen Trommeln, Glockenspiele, Posaunen, Hörner, Schalmeien, Flöten, Lauten, Liren, Rotten, Zithern, Psalter und Fiedeln kannte. Der Ruf der böhmischen Flötenspieler war bis nach Frankreich verbreitet, und von der Fiedel singt Ulrich von Eschenbach, der deutsche Hofpoet Wenzels II., in seinem Epos „Wilhelm von Wenden" (1290), nachdem er die bei einem Feste zur Verwendung gelangten Instrumente aufgezählt

hat: „Seht, über alle diese Spiel' ich mir die Fiedel loben will. Sie ist zu hören gar gesund. Welch Herz von Trauern ist verwund't, das empfängt ein sanft Gemüte von ihrer süßen Güte."

Seit mehr als sechshundert Jahren also ist die Fiedel in Böhmen das Lieblingsinstrument.

Unter der Regierung Johanns von Luxenburg (bis 1346) erleidet das Kulturbild Böhmens zunächst keine große Veränderung. Der deutsche Einfluß ist der maßgebende auch in musikalischen Dingen. Der Minnesang gibt den Ton an, wenn auch seine Pflege aus den Händen ritterbürtiger Künstler in jene bürgerlicher „Meister" übergegangen ist. König Johann schätzte den sangeskundigen Konrad Streicher und erfreute sich an dem Fiedelspiel des Meisters Heinrich von Mügeln, der lange Zeit am Hofe zu Prag hauste, und eben damals stellt auch die deutsche Bürgerschaft der Landeshauptstadt ihren Vertreter auf dem Parnaß in einem gewissen Mülich von Prag. Als junger Mann sang der seinen „Reihen" zum Lobe der Frauen nach höfischer Weise. Im Alter hingegen mystisch-religiöse, lehrhafte Lieder nach der Meistersänger Art. Es sind die ältesten erhaltenen Denkmäler deutscher Musik aus Böhmen. Eine „Singschule" jedoch scheint es zu Prag niemals gegeben zu haben, Spuren zunftmäßigen Meistergesanges finden sich nur zu Elbogen und Trautenau und zwar erst im 16. Jahrhundert.

In der zweiten Hälfte seiner Regierung hielt sich der König nur wenig in Böhmen auf. Sein Sekretär war Guillaume de Machault, der Dichter, und zugleich der bedeutendste französische Komponist jener Zeit. Indessen ist billig zu bezweifeln, ob dieser Mann bei seinen kurzen Besuchen Lust gehabt hat, die böhmischen

Barbaren in den galanten und gelehrten Künſten der franzöſiſchen Muſik zu unterweiſen.

Neues geiſtiges Leben beginnt in Böhmen erſt, ſeit Karl IV. die Herrſchaft antritt, Prag zum Sitze des Kaiſerhofes vom deutſchen Reiche, zur erſten Univerſitätsſtadt und zum Erzbistum erhoben wird. Dadurch vermehren ſich zunächſt die Repräſentationspflichten der Kirche, und gleich der erſte Erzbiſchof, Ernſt von Pardubitz, bemüht ſich, ſie in glänzender Weiſe zu erfüllen. Gehörte Karls IV. Vorliebe auch vorwiegend der Baukunſt, ſo mußte den prachtvollen neubegründeten Kirchen entſprechend doch auch der Gottesdienſt und damit die geiſtliche Muſik üppiger und prächtiger werden. Bald zählte das Kirchenjahr in Böhmen an 150 muſikaliſche Feſt- und Feiertage. Immer mehr entfaltete ſich von Frankreich her der Marienkult, zumal in der Frühmeſſe. Neben dem gregorianiſchen Geſang, deſſen Weiſen immer reicher koloriert wurden, pflegte man zu St. Ambroſius auch den Mailänder Ritus und im Kloſter Emaus die ſlaviſche Liturgie. Im Dom zu St. Veit konnten die Bonifanten dem geſteigerten Bedarf nicht mehr genügen. An ihre Stelle traten 24 Manſionäre, von denen wenigſtens die Hälfte aus geſchulten Sängern ſich zuſammenſetzte. Dazu kamen ſpäter noch 30 Chorſchüler, 12 Pſalmiſten etc. und an hohen Feſttagen konnten an den Prager Kirchen insgeſamt etwa 1200 liturgiſche Geſangskräfte ins Treffen geführt werden, eine Zahl, die ſchon an ſich von der impoſanten Entwicklung der gottesdienſtlichen Tonkunſt ſpricht.

Soweit die vorhandenen Mittel reichten, folgten die Landkirchen dieſem hohen Beiſpiel. In dem damals deutſchen Kolin bildete ſich 1368 eine „Bruderſchaft unſerer lieben Frau“ zur Stiftung einer Marienmeſſe.

Zu Königgrätz bestritten 1374 gleichfalls Bürger die Kosten einer mehrstimmigen, mensurierten Marienmesse. Die französische Kunstmusik begann Eingang zu finden in Böhmen. Die Musikfreude beim Gottesdienst nahm so überhand, daß die Erzbischöfe durch strenge Verordnungen das Absingen weltlicher Rondelle und den Gebrauch der Instrumente (mit Ausnahme der Orgel) in den Kirchen verbieten mußten. Weltliche und geistliche Elemente mischten sich besonders in den Weihnachts- und Osterspielen. Es existieren solche mit den ausdrucksvollen Klagegesängen der Jungfrauen Mariä, worin liturgische und volksmäßige Elemente einander die Wage halten. Wir haben ferner die übliche humoristische Szene des Salbenkrämers (Mastičkař), der den frommen, zum Grabe des Heilands wallenden Frauen die Salben verkauft und der von seinen Gehilfen Rubin und Pustrpalk als ein wahrer Dulcamara ausgerufen wird.

Karls IV. weitläufige Beziehungen leiteten die Ströme aller europäischen Kulturen in das erblühende Land. Deutsche, italienische, besonders aber französische Einflüsse durchkreuzten einander. Es ist vielleicht nicht notwendig, alle französischen und italienischen Einwirkungen auf unmittelbaren Verkehr zurückzuführen, aber ein solcher Verkehr hat ohne Zweifel bestanden. Ob der sogenannte „Prager Rondellus“, der eine lateinische Hymne auf die heilige Agnes mit einem niederdeutschen Liede „Ach du getruys blut“ kontrapunktisch verkoppelt und den ein böhmischer Geistlicher für seinen Freund, den Mönch Konrad zu Eger, niederschrieb, Eigenbau oder Import ist, läßt sich kaum bestimmen. Aber in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts treffen wir auf eine Reihe von einheimischen monodischen Komponisten,

die man als eine besondere nationale Schule bezeichnen kann. Sie lehnt sich in den Leichen des Zawische noch an die Art des deutschen Meistergesanges an, dessen berühmter Vertreter, Heinrich von Mügeln, bis 1358 am Prager Kaiserhof lebte. Neben liturgischen Stücken hat er auch ein Liebeslied: „Jižt mě vše radost ostává“ (Mich fliehen alle Freuden) hinterlassen. Johann von Jenstein, der fanatische Marienverehrer und geistige Urheber des Feiertags Mariä Heimsuchung, führt aus Frankreich die Mensur ein, und die schöne Sequenz eines unbekannten Autors: „Otep myrrhy“ (Ein Myrrhenbusch) zeigt starken nationalen Einschlag. Noch mehr tritt dies in den ersten böhmischen Studentenliedern hervor, welche die Dreiteiligkeit des Minnegesangs bewahren: „Dřevo se listem odieva“ (Der Baum schmückt sich mit Laube) oder „Andělĭčku rozkochany“ (Geliebtes Engelchen), und zwei überlieferte Instrumentalmelodien jener Zeit zeigen uns die slavische Rhythmik schon unverkennbar ausgeprägt.

Damit sind wir auf dem Boden weltlicher Musik angelangt, die besonders in dem reichen Prag, das damals den Ruf der lustigsten Stadt Europas erwarb, in voller Kraft sich entfalten konnte. Karl IV. freute sich allabendlich an der Musik seiner Spielleute, unter denen die beiden Pfeifer: Svach, genannt die „goldene Hand“, und sein Bruder Mařik sowie die Trompeter hervorragten. Mochte das gemeine Recht den Musikanten auch für ehrlos erklären und mit Ehebrechern, Komödianten, Spielern etc. auf eine Stufe stellen, so nahmen sich aufgeklärte Männer, wie der Prediger Stitný, der verfehmten Spielleute an und erklärten den Zeloten zum Trotz, daß eine gute Musik an sich etwas ganz Ehrbares sei und nur der Mißbrauch schade. Wenn

wir Guillaumes de Machault Mitteilung glauben dürfen — er zählt über 30 Instrumente als gebräuchlich beim Prager Kaiserhofe auf — so war der gesamte mitteleuropäische Instrumentenschatz vorhanden. Und eine besondere Spezialität bildeten die Prager Glocken, deren Zusammenklang die „große Melodie“ ergab, welche der vielgereiste König Peter von Lusignan bei seinem Besuche bei Karl IV. so hoch bewunderte.

Die Zeit der Kirchenreform

Kirche und Welt, die beiden polaren Mächte der mittelalterlichen Kultur, waren am Ende des 14. Jahrhunderts in ein seltsames Verhältnis geraten. Je höher unter Karl, dem „Pfaffenkaiser“, die Gewalt der Kirche stieg, je mehr sie das Weltliche sich botmäßig machte, umsomehr wurde sie bei der Berührung mit der Welt von dieser selbst umklammert und durchweltlicht. Klagen über die Zuchtlosigkeit der Geistlichen, über die Weihelosigkeit der Kirchenmusik gehen Hand in Hand mit der stolzen Entwicklung des Klerus und der Liturgie. Andererseits wollen sich aber auch die Kinder der Welt in ihrem religiösen Empfinden nicht länger bevormunden lassen, wollen nicht mehr bloße Zuschauer, sondern Mitwirker der gottesdienstlichen Handlung sein und mit Gott in ihrer eigenen Zunge, nicht im unverstandenen Latein Zwiesprache halten. Diese Tendenz liegt im Geiste der Zeit, sie zeigt sich gleichermaßen in England und Deutschland, aber in Böhmen gibt ihr das glühende religiöse Gefühl und das temperamentvolle Nationalbewußtsein der Slaven noch einen besonderen Nachdruck. Als 1399 der Pfarrer der Teinkirche zu Prag den Tschechen das

Singen ihres Auferstehungsliedes verbieten wollte, kam es beinahe zum Aufruhr.

Den Gedanken einer böhmischen Nationalkirche, den Karl IV. rein organisatorisch gefaßt hatte, erhob der Hussitismus zum wesentlichen völkischen Programm. Diese Nationalkirche wollte Huß aber nicht als eine weltliche Gewalt aufrichten, sondern vielmehr alles Weltliche im kirchlichen und im privaten Leben abtun. Ein künstlerisches Ziel hat der Hussitismus freilich nie vor Augen gehabt, er war eine sittliche, eine völkische, aber keine ästhetische Bewegung. Die Musik ließ er gelten, soweit sie ein Mittel religiöser Erhebung, also geistliches Lied war, und in der Tat hat das Kirchenlied in Böhmen erst zur Hussitenzeit seine volle Blüte erreicht. Die „leere" Instrumentalmusik aber war strenge verpönt, selbst der Orgelklang schien vielen ein Dorn im Ohre zu sein. Demokratisch, wie sie gesinnt waren, strebten die Hussiten den freien Verkehr zwischen Himmel und Erde auf den Flügeln des Gemeindegesanges an. Der Priester war der Lehrer und Hüter des Göttlichen, aber nicht sein privilegierter Vermittler.

Unter den vielen Parteien der Hussiten war die Prager Partei noch die duldsamste. Reform, nicht Umsturz, galt bei ihr als Losungswort. Sie neigte zu Kompromissen mit der Welt, mehr zur Leutseligkeit als zum starren Fanatismus. Ihre Lieder begünstigten das Volkstümliche, sind nicht Agitationsgesänge wie die taboritischen, sondern Lieder der Andacht und der Glaubensstärke. Einige darunter werden noch Huß zugeschrieben. Es ist aber zweifelhaft, ob mehr als die Texte von ihm herstammen. Seine lateinischen Lieder pflegte er nachher selbst ins Tschechische zu übersetzen; bei anderen Volksgesängen bearbeitete er den Text. An der Schaffung neuer Melodien

hatten die böhmischen Reformatoren ja selbst kein besonderes Interesse, und die Hauptgesänge der Prager sind von Musikern, wie Miřinsky und Bosak geschaffen worden. Im übrigen bevorzugte man die „gemeine Note“, das heißt: man stellte eine kleine Zahl allbekannter, metrisch übereinstimmender Melodien auf, nach denen sich alle neu entstehenden Lieder singen ließen.

Die Intransigeanten der neuen Lehre sind die Taboriten, deren Lieder uns das Jistebnitzer Kanzional (Gesangbuch) aufbewahrt. In ihrer asketischen Abkehr von der Welt wandten sie sich auch geflissentlich vom Volkslied ab, und die Lieder dieser nationalen Eiferer erwuchsen darum auf dem Boden der Kunstmusik jener Zeit. Aber Kraft und Rasse steckt darin. Berühmt wurde ihr Kampflied: Kdo jste boží bojovníci (Die ihr Gottes Kämpfer seid), dessen wilder Rhythmus die Scharen der deutschen Kreuzzügler schreckte und das nachmals Smetana als Leitmotiv zu seiner sinfonischen Dichtung „Tabor“ und Dvořak zum Thema der „Husitska“ gedient hat. Ich nenne noch das Empfangslied für die heimkehrenden Sieger „Dètky v hromadu se sendame“ (Schart euch zusamm’, ihr Kindelein) und das Agitationslied „Povstaň, povstaň veliké mèsto Pražské“ (Auf, auf, du große Prager Stadt!). Mit Recht vergleicht man diese energischen Melodien dem starren Gesicht eines Fanatikers, das kein freundliches Lächeln kennt.

Das Bestreben der Taboriten also zielte auf die völlige Beseitigung des Lateinischen aus der Liturgie. Die Prager gingen auch hierin maßvoller vor. Eine Spezialität, ja vielleicht die Krone des böhmischen Kirchengesanges, deren Ursprung man nicht näher kennt, die aber den Kirchengesang in der Volksprache zur Voraussetzung hat, sind die zur Adventszeit bei der Marien-



Original in der Autographensammlung von Fritz Donebauer (Prag)

W. J. TOMASCHEK
(Selbstporträt)



Frühmesse gesungenen Roratelieder. Sie entstanden aus den schönsten Tropen und Sequenzen der alten Kirche dadurch, daß man ihren Melismen Silbe für Silbe tschechische Texte unterlegte. Die Anpassung von Wort und Ton, die Bearbeitung überhaupt ist so vollendet, daß man diesen in dem prachtvollen Königgrätzer Kanzional des 16. Jahrhunderts überlieferten Gebilden geradezu den Wert selbständiger Kunstwerke beimessen kann.

Natürlich gelang es den Hussiten nicht, die weltliche Musik in Böhmen so gründlich auszurotten, wie ihre Ultras wollten. Das Landvolk hing an seinen Tanz-, Scherz- und Liebesliedern so sehr, daß die Eiferer sich schließlich zufrieden gaben, wenn man den beliebten Weisen geistliche Worte unterlegte, Auf diesem Wege ist uns manches volkstümliche Melodiengut des 15. Jahrhunderts in den Kanzionalen der folgenden Zeit erhalten. Man kennt natürlich bloß die Musik und den Anfang des ursprünglichen Gedichtes, z. B. von „Ach mlynářko“ (O Müllerin), „Elško milá srdečná“ (Herzliebes Elslein) usw.

Diese Verkirchlichung von Volksweisen ist übrigens keine spezifisch hussitische Eigentümlichkeit, sondern im ganzen Bereiche der katholischen Kirche bekannt. In Süddeutschland ist ihr Hauptvertreter der Mönch von Salzburg, der noch zu König Wenzels IV. Zeit gelegentlich Prag besucht und hier sein Lied „Der Freudensaal“ verfaßt hat. Stetiger wirkte sein Beispiel wohl im deutschen Südböhmen, wo eine Hohenfurter Handschrift eine Anzahl von „geistlichen Liedern in weltlichen Weisen“ uns aufbewahrt, welch letztere in ihrer naiven Frische noch heute sehr lebendig anmuten. In einem „Wanderlied“ glaubt man Kückens „Wer will unter die Soldaten“ fünfhundert Jahre vorausklingen

zu hören. „Hätt ich die Gnad', so wollt ich mich aufschwingen“ bringt einen Vorklang des „Parsifal“. Aber manches, wie den festen Rundreim des Bauerntanzes:

Ab und ab! ab und ab!
trum, trum, trum!

hat der fromme Umdichter nicht vergeistlichen können. Das stapft denn wie mit schweren Nagelschuhen in die zerknirschte Stimmung des übrigen Gedichtes hinein.

Das 16. Jahrhundert ist auch in Böhmen durch den großen Aufschwung der polyphonen Tonkunst gekennzeichnet. Aus den unbeholfenen Anfängen der Diaphonie der Hussitenzeit entwickelt sich die volle Meisterschaft des mehrstimmigen Satzes, der Figuralgesang, dem gegenüber das alte, einstimmige Singen, der „Choralgesang“, immer mehr an Bedeutung einbüßt. Um den gesteigerten Ansprüchen der neuen Kunst im Dienste der Kirche zu entsprechen und sie in würdiger Weise zu pflegen, treten sangeskundige Männer zusammen und gründen sogenannte „Literatenchöre“, die man als eine Parallelerscheinung zu den deutschen Kalandbrüderschaften bezeichnen muß, da ihre Tätigkeit eine bloß reproduktive war, die aber an Kraft und Ansehen ihrer Organisationen lebhaft an die Meistersingerschulen erinnern. Diese freiwilligen Chöre waren an die einzelnen Kirchen des Landes angegliedert, die ersten Bürger standen an ihrer Spitze. Durch Testamente und Stiftungen reich begabt, von tüchtigen Kantoren geschult und als Zunft mit besonderen Rechten ausgestattet, brachten diese Literatenchöre die Kirchenmusik in Böhmen auf den Gipfel ihrer Entfaltung. Wir finden sie bei den Utraquisten, aber auch bei Katholiken, nur daß die ersteren tschechisch, die letzteren meist lateinisch sangen. Nach der Schlacht am weißen Berge werden ihre Ver-

bände gesprengt. Ein Versuch, sie auf katholischer Grundlage am Ende des 17. Jahrhunderts zu erneuern, konnte ihnen freilich kein wirkliches Leben mehr einhauchen, und 1785 wurden sie durch einen kaiserlichen Befehl überall aufgehoben. Hinterlassen haben sie als bleibendes Andenken ihre prachtvollen, von Künstlerhänden geschmückten handschriftlichen Gesangbücher, von denen jene zu Zlutitz, zu St. Veit in Prag, Leitmeritz, Tschaslau und Boleslau die berühmtesten sind. Von Böhmen aus verbreitete sich die Institution der Literatenchöre bis nach Mähren und Polen, aber bezeichnenderweise nicht in die deutschen Landesteile.

Eine besondere Stellung unter den religiösen Sekten jener Zeit nehmen die „Böhmischen Brüder“ ein. Bei ihnen, die vor allem den Gemeindegesang pflegten, fehlt die Einrichtung besonderer kunstmäßiger Kirchenchöre. Ihr erstes größeres Kanzional erschien 1519 gedruckt zu Leitomischl und wurde für die deutschen Anhänger der Sekte zu Landskron von Michael Weiß 1535 ins Deutsche übersetzt und durch eigene Lieder vermehrt. Aus diesem sehr verbreiteten Buche entlehnte Luther sodann eine Anzahl Lieder (11) für seine Glaubensgenossen, wovon das: „Nun laßt uns den Leib begraben“ noch heute gesungen wird. Die böhmischen Brüder setzten hierauf (1555) eine Kommission zur Ausgabe eines offiziellen Kanzionals ein, an deren Spitze ihr Bischof, der zu Wittenberg gebildete, ausgezeichnete Musiker Jan Blahoslav, der Verfasser der ersten tschechischen Schrift über die Musik, stand. Das großartige Sammel-Werk erschien 1561 in Polen; eine neue, von Streyc besorgte Redaktion wurde erst im folgenden Jahrhundert nötig (1615). Die Psalmen sangen die Brüder nach der berühmten, auch in Deutschland sehr verbreiteten fran-

zösischen Bearbeitung von Goudimel, welche Georg Streyc (1587) und später Komensky für ihre tschechischen Landsleute herausgaben. Der Brüdergemeinde nahe stand — obwohl sie ihn nie anerkannte — der Täufer Jan Sylvanus, dessen „Pisně nové“ (Neue Lieder, Prag 1571) zumeist auf Volksmelodien verfaßt sind. Nach dem Beispiele der Brüder ließen auch die Utraquisten bald ihre Gesangbücher in Druck erscheinen: Jan Musophil Sobieslavsky (1568), Valentin Polonus (1587), Jan Paminondas (1596), während in Mähren die Lutheraner Kunvald und Zavorka, sowie die Katholiken Rosenplut und Hlohowsky als Herausgeber von Kanzionalen wirkten.

Das allmähliche Aufgehen der böhmischen Sekten im Protestantismus, die immer regeren geistigen Beziehungen zu Wittenberg bewirkten eine abermalige Steigerung des deutschen Kunsteinflusses. Die Zeit der niederländischen Künstelei hatte man in Böhmen verkämpft. Nun die Zeit das ästhetische Gefühl erstarken ließ, übernahm man die fertigen Ergebnisse der in andern Ländern vollzogenen Entwicklung. Überdies kam der angeborne Sinn der Tschechen für das Volkstümliche dem damals internationalen Streben nach Einfachheit auf halbem Wege schon entgegen. Sie haben im 16. Jahrhundert bereits mehrere tüchtige Komponisten. So Jan Trajan Turnowsky, Pfarrer zu Sepekow, der um 1570 alte Kirchenlieder dreistimmig setzte und eine Messe über den Cantus firmus des Volksliedes „Dunaj voda hluboka“ (Donau, du tiefes Wasser) schrieb. Eine Spezialität Trajans waren seine fünf- bis sechsstimmigen (!) Männerchöre, die als solche geradezu ein unerklärliches Unikum in der Musikpraxis seines Zeitalters bilden. Dann Georg Rychnovsky († 1676) zu Chrudim, der Vater des großen

Prager Organisten Wenzel Rychnovsky. Oder den Böhmischbroder Rektor Fayt († 1551), den der Dichter Mitis wohl etwas überschwenglich als den größten Musiker seiner Zeit besingt. Daß der auch als Maler, Dichter und Humanist gefeierte Edelmann Christoph Harant von Politz, der nach der Schlacht am weißen Berge zu Prag enthauptet wurde, eine so meisterhafte sechsstimmige Motette wie das „Qui confidunt in Domino" (komponiert 1598 auf einer Reise in Jerusalem) setzen konnte, zeugt von dem hohen Grade musikalischer Bildung auch in den Liebhaberkreisen. Immerhin ist es auffällig, daß alle diese Komponisten in der Diaspora lebten, daß sie weder in der Hauptstadt noch sonstwo über ihren heimischen Wirkungskreis hinaus sich etwa als nationale Schule zur Geltung brachten.

Hier wäre auch ein Wort von der Musik der Humanisten zu sagen. Zu Wodnanskys „Cantiones bohemicae" (Wittenberg 1554), einer Übersetzung tschechischer Kirchenlieder ins Lateinische, schrieb Melanchthon selbst die Vorrede. Im folgenden Jahre gab Matousch Kolin, Melanchthons Schüler, ebenda einstimmige Melodien zu Oden des Horaz heraus, und auch des berühmten Thomas Mitis von Limuz „Hymnodiae" (1574) setzen antike Metra in Musik.

Die Stürme der Hussitenzeit hatten das Deutschtum in Böhmen nahezu vernichtet. Jetzt, zu Beginn des 16. Jahrhunderts, gewann es mit dem fortschreitenden Protestantismus zumal in den nördlichen Landesteilen wieder an Boden. Woher Arnold Schlick stammte, von dem das 1512 zu Mainz gedruckte Orgel- und Lautentabulaturbuch herrührt — einer der ersten Notendrucke — wissen wir nicht. Nur daß er ein „Magister aus Böhmen" war. Erst außer Landes kam auch Christoph

Demantius (1567—1643), ein Reichenberger, zu Ruhm und Ehren. In der Geschichte der Passion und des deutschen Gesellschaftsliedes spielt er keine unwichtige Rolle. Dagegen blieb Balthasar Hartzer (Resinarius), ein Schüler Isaaks, in der Heimat als geschätzter Komponist von Responsorien und geistlichen Gesängen. Er lebte zu Leipa.

Besonders reges Leben herrschte im Nordwesten, der durch den neu eröffneten Bergbau zu raschem Wohlstand gelangt war. Das nach Melanchthonschen Grundsätzen neu geordnete Schulwesen erforderte tüchtige Kantoren. Ein Hort der Kunstmusik wurde die Lateinschule zu Schlaggenwald, wo David Köler seine berühmten Psalmen schrieb und die bedeutendsten deutschen und niederländischen Tonwerke der Zeit kultiviert wurden.

Das gemütliche, volkstümliche Musizieren florierte aber zu Joachimsthal. Hier gab es reichen Verdienst; hier konnte man nach sauren Wochen frohe Feste feiern und „der Schlemmer aus Joachimsthal" wurde sprichwörtlich. Vergebens predigte der wackere Pfarrer Mathesius gegen die „Buhlliedlein, Gassenhauer, Fidler und Sackpfeiffer". Wie viele der flotten „Bergreihen", die vom Erzgebirge durch ganz Deutschland klangen, weisen immerzu auf ihren Ursprungsort, das üppige Joachimsthal zurück! Indessen auch die frommen „christlichen Gesänge", die der dortige Kantor Nicolaus Hermann († 1561) als Hausmusik, zur Erbauung der Jugend und — wie sein Freund Mathesius versichert — „fein, rund und artig, nach Form und Maß der alten Meistergesäng gestellt, mit lieblichen Melodeien und Weisen", fanden Anklang und weite Verbreitung. Noch ein Menschenalter nach Hermanns Tode konnte man sie in Leipzig von den Schulknaben auf der Gasse hören. Im Erzgebirge

haben sich einige bis auf heute im Mund des Volkes erhalten, und seine Choräle „Lobt Gott, ihr Christen“ und „Erschienen ist der herrliche Tag“ stehen in jedem protestantischen Gesangbuch. Aus Joachimsthal stammte endlich Isak Hasler, „ein fürnehmer Musikus“, der nach Nürnberg auswanderte und dort Vater des großen Tonmeisters Hans Leo Hasler wurde.

Im dritten Viertel des Jahrhunderts treffen wir in Eger, dem Klein-Nürnberg Westböhmens, eine Anzahl Komponisten, die sich vor allem auf die Psalmenkomposition verlegen. Clemens Stephani († 1592). Otho, Hagius, ja einige Zeitlang ist Eger sogar Verlagsort für Musik, wo z. B. Jobst Brand 1572 sein Psalmenbuch erscheinen ließ. Den Mittelpunkt der Musikpflege im südlichen Böhmen bildete die 1552 begründete Kapelle der Rosenberge zu Krummau, die eine große Anzahl süddeutscher Musikanten vereinigte. Der Katalog der dortigen Musikbibliothek weist alle bekannten niederländischen und deutschen Komponisten des Zeitalters auf. Zu Budweis bestand eine durch ihren Chor berühmte Lateinschule, an der auch der Krummauer Christoph Schweher (Hecyrus) durch ein volles Menschenalter wirkte. Dieser Schweher war ein Freund der Bestrebungen Vehes und Leisentritts, welche den Kirchengesang in der Volksprache auch in den katholischen Kreisen befürworteten, und ließ selbst 1581 zu Prag ein eigenes Buch „Christliche Gebet und Gesäng“ erscheinen.

Am reichsten und regsten pulsierte das musikalische Leben gegen Ende des 16. Jahrhunderts natürlich in der Landeshauptstadt, die wiederum zur Kaiserresidenz geworden war und unter dem musikliebenden Kaiser Rudolf II. (1576–1612) durch seine berühmte Hofkapelle sogar zum Mittelpunkt des mitteleuropäischen Musik-

lebens wurde. Eine bezeichnende Anekdote erzählt, daß er kurz vor seinem Tode, als seine Sänger eines Abends ein „Miserere" unter seinen Fenstern am Hradschin besonders schön vorgetragen hatten, ihnen gerührt — trotz der herrschenden Ebbe in den Kassen — nicht nur den rückständigen Gehalt, sondern obendrein eine ansehnliche Belohnung auszuzahlen befahl. Die Abendsonne der niederländischen Tonkunst hat noch die Zinnen der Prager Burg vergoldet: Jakob Regnard, Wilhelm von Mülen, Hans Lemmens, Karl Luyton, Lambert de Sayve und Philipp de Monte gehörten der Kapelle an. Daneben zählte sie mehrere Italiener: Turini, Massaini, Zenchio, da Longiano, Zanetti und Orologio. Die Mehrzahl der Kapellisten jedoch waren Deutsche, darunter Thomas Bodenstein und die beiden Hasler, Hans Leo und Jakob, die Söhne jenes aus Joachimsthal nach Nürnberg ausgewanderten Musikus. Hans Leo, der bedeutendste Tonsetzer seiner Zeit, wurde übrigens nur auf dem Papiere geführt und hat sich keinesfalls beständig in Prag aufgehalten. Wie vorherrschend das deutsche Element in der Kapelle war, geht am besten daraus hervor, daß die ihr angehörenden fremden Künstler in Prag alsbald deutsche Texte zu komponieren begannen, die ebenda in der aufblühenden Offizin Nigrini erschienen: Regnart „Newe kurzweilige teutsche Lieder" (1580), Pinelli Musetten (1588), Turini „Neue liebliche deutsche Lieder" (1590). Daß im Gefolge der kaiserlichen Kapelle eine Menge deutscher Lautenmacher nach Prag strömte, war natürlich. Der Ruf Prags als Musikstadt lockte damals selbst auswärtige Musikkapazitäten. So den Krainer Jacob Gallus, genannt Handl (den sogenannten: „deutschen Paläſtrina"), der als Kantor der Kirche St. Johann an der Furth

Stellung nahm und von dem mit kaiserlichem Privilegium mehrere große geistliche Tonwerke in der böhmischen Hauptstadt gedruckt wurden. Er starb daselbst 1591. Nach Rudolfs I. Tode übersiedelte die Kapelle nach Wien, und damit war eines der glänzendsten Kapitel der böhmischen Musik abgeschlossen.

Aber auch abgesehen von der Hofkapelle, die wir uns ziemlich abgesondert von der Bürgerwelt zu denken haben, war in Prag am Ende des 16. Jahrhunderts ein mannigfaltiges musikalisches Leben anzutreffen. Die Urkunden nennen zahllose Sänger, Geiger und Harfenschläger zumeist mit deutschen Namen, und von dem Tschechen Wenzalek sagte der Volkswitz: „Wenn die Laute reden könnte, so würde sie laut rufen: alle andern sollen den Dudelsack spielen, sie aber solle man dem Wenzalek überlassen". Joachim Lange ließ als Dichterkomponist 1606 „Schöne und neue weltliche Lieder" erscheinen, und zehn Jahre später wurde der erste weltliche Musikverein, das „Collegium musicum", eines der ältesten in Deutschland, gegründet. Seine Statuten sind in deutscher Sprache abgefaßt. Gelegentlich taucht schon die Klage auf, daß die Frauen, statt nach der Küche zu sehen, zu Hause singen und auf Instrumenten spielen. In der Tanzmusik der adeligen Gesellschaft gewinnen die wälschen Tänze, zumal die Galiarde, die Oberhand, und die Prager Judenkapelle galt als das beste Musikkorps für Bälle und dergleichen Festlichkeiten. Aber auch die geistliche Instrumental-Musik blühte. Neben Jakob Gallus seien da namentlich die Organisten Wenzel Rychnowsky und Valerius Otto (aus Leipzig) genannt. So sehen wir Prag in musikalischer Hinsicht auf der Höhe der Zeit, mit allen die Tonkunst damals bewegenden Fragen beschäftigt, zum Teile sie in eigentüm-

licher Weise lösend. Erst mit dem Ausbruche des dreißigjährigen Krieges erfährt die Entwickelung ein unnatürliches Ende.

Von der Gegenreformation bis zur Aufklärung

Vom zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts bis in die achtziger Jahre des folgenden Säkulums steht Böhmen unter dem Drucke der Gegenreformation. Die Schlacht am weißen Berge hatte mit der religiösen Selbständigkeit auch die kulturelle Freiheit vernichtet. Dann kam der völlige Ruin des Landes durch den dreißigjährigen Krieg und der Einfluß der jesuitischen, die Volksart nivellierenden Weltanschauung. Die einstige Minorität der Katholiken herrschte nun auf der ganzen Linie, die Protestanten, die nicht dem Henker verfielen, wurden entweder verbannt oder zur freiwilligen Auswanderung genötigt, und dieser Umschwung traf die Tschechen um vieles härter als die Deutschen, weil ihr geistiges Leben an das Land gebunden war und im Exil von der Kultur ihrer Wirtsvölker aufgesogen werden mußte. Andererseits erstarkte das deutsche Element in Böhmen durch zahlreiche Einwanderungen aus dem Reich in die entvölkerten Gegenden.

Auf dem Gebiete der Musik hatten die katholischen Sieger freilich nicht viel umzugestalten. Es kam ihnen auch gar nicht bei, gegen die alten, volkstümlichen Lieder und Institutionen mit Feuer und Schwert zu wüten. Die Melodie war interkonfessionell, die ketzerischen Texte konnten ins Rechtgläubige gewendet, die bewährten Institutionen gleichfalls in den Dienst der herrschenden Kirche gezogen werden. Hatte man schon vorher — z. B. Vehe, Rosenplut, Hlohovsky —, um die

Reformierten mit ihren eigenen Waffen zu schlagen, katholische Gesangbücher in der Volkssprache herausgegeben, so monumentalisierte der Jesuit M. W. Šteyer, ein Prager Bäckersohn, diese Bestrebungen in seinem großen „Böhmischen Kanzional“ (Prag 1683), dem das Verdienst gebührt, viele Melodien der Hussiten und böhmischen Brüder, natürlich mit katholisierten Texten, aufbewahrt und im Kirchengesange bis zur Gegenwart lebendig erhalten zu haben. Als eine rührende, für die Liebe der Tschechen zu ihrem Volksliede kennzeichnende Erscheinung sei der greise Landpfarrer Božan erwähnt, der vor Freude starb, als der edle Graf Sporck seine Sammlung geistlicher Volksgesänge, die Arbeit seines Lebens, 1719 in Königgrätz zum Druck beförderte. Und nicht nur einstimmig sangen die Leute, sondern erlernten bald auch die Ausführung einer ungekünstelten Mehrstimmigkeit. Auf solche einfache, von süßem Wohllaut erfüllte Harmonisierungen verstand sich namentlich Karl Holan Rovenský. (Capella regia musicalis, Prag 1693.) Oft fügte er auch schon eine Instrumentenbegleitung (Geige, Klarinen, Posaune) hinzu. In Rom pflegten die böhmischen Pilger mit ihren heimatlichen mehrstimmigen Gesängen stets den angenehmsten Eindruck zu hinterlassen.

Die böhmischen Exulanten erwiesen sich nicht als starke Träger ihrer heimatlichen Kunstüberlieferungen. Komenský, das Oberhaupt der Brüdergemeinde, ließ 1659 in Amsterdam noch ein neues Kanzional erscheinen, doch sind dessen Verdienste mehr literarischer als musikalischer Art. Die Abneigung gegen die Kunstmusik geht darin so weit, daß nur die schlichtesten, selbst unmusikalischen Ohren einprägsamen Melodien geduldet wurden. Neue Weisen haben die Brüder nicht mehr

geschaffen, sondern ihren Bedarf durch Übersetzung deutscher Choräle gedeckt. Die tschechischen Lutheraner bewahrten ihre Gesänge in dem von Miller herausgegebenen „Schatz geistlicher Lieder“ (Zittau 1710) und in W. Kleychas „Evangelischem Kanzional“ (ebenda 1717). Aber schon Liberdas „Harfe von Sion“ (Lauban 1732) steht völlig unter deutschem Einfluß. — Von den Auswanderern deutscher Abkunft ist Andreas Hammerschmidt aus Brüx (1612—75) als Organist in Zittau berühmt geworden. Die Musikgeschichte ehrt ihn als das Bindeglied zwischen Schütz und J. S. Bach („Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seele“). Der Wechsel von konzertmäßig durchgeführten Sätzen mit Kirchenliedern der Gemeinde geht auf ihn zurück, und in der Entwickelung des einstimmigen Liedes sind seine „Weltlichen Oden“ bemerkenswert.

Kehren wir nach Böhmen zurück. Die katholische Kunstmusik, die schon vor dem Ende des 17. Jahrhunderts Männer wie Andreas Fromm, Georg Metzel, August Pfleger und Mazák aufweist, entwickelt sich am reichsten unter dem Patronate der Jesuiten. Sie, welche ihrer Mehrheit nach gar keine Fühlung mit der Volksseele suchten, sondern vor allem die Intelligenz zu gewinnen trachteten, hatten längst den Sinn für das Prunkhafte, Berauschende und Sinnliche des Kultus geweckt und sowohl im Gottesdienste ihrer Kirchen als auch bei ihren lateinischen Schuldramen die Begleitung des Gesanges mit Instrumenten zur Norm erhoben. 1664 hört man von einem Spiel, dessen Heldin Maria Stuart war. Der Name des Komponisten ist nicht bekannt, wohl aber der eines Wenzel Komza, der gegen das Ende des 17. Jahrhunderts für solche, in ihrem Hauptteil natürlich gesprochene Schuldramen musikalische



FRANZ TUMA



„Intermezzi“ schrieb. Und N. Vencelius trat um dieselbe Zeit mit seinen Orchestralmessen hervor. So wurden die Jesuiten auch die natürlichen Gönner und Förderer der italienischen Tonkunst, der sie in Böhmen Tür und Tor erschlossen. Mit ihnen sympathisierte der Adel, der nach Stölzels Bericht nicht nur einen großen Vorrat von Musikalien besaß, sondern auch mit den ersten Komponisten Italiens in direkter Verbindung stand und für die Aufführung ihrer Messen in den Kirchen sorgte. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts führen die Jesuiten und die in ihre Fußstapfen tretenden Pianisten in ihren, mit eigenen Theaterräumen ausgestatteten Prager Gymnasien alljährlich Oratorien italienischer Komponisten (als erstes: Cesarinis „Tobias“ 1714) abwechselnd mit hausbackenen „geistlichen Melodramen“ (d. i. Opern) auf. Letztere zum erstenmal 1732, gelegentlich der Krönung Karls VI., wobei ein Werk Zelenkas*) mit dem umständlichen Titel: „Sub olea pacis et palma virtutis conspicua orbi regia Bohemiae corona“ („Die unter dem Ölzweig des Friedens und der Palme der Tugend vor aller Welt prangende, böhmische Königskrone“) zu Tage gefördert ward. Später widmete sich besonders Josef Anton Sehling diesen geistlichen Opern, mit seinem „Verlorenen Sohn“ (1739), seiner „Judith“, seinem „Constantinus“ (1751), und auch ein Schüler von ihm, J. L. Oelschlegel, hat die Zahl solcher Singspiele vermehrt. Von andern lateinischen Opern, welche Prager Studenten zur Aufführung brachten,

*) Johann Dismas Zelenka aus Launowitz (1679—1745), der in Wien bei Lotti und J. J. Fux studiert hatte, wirkte zu Dresden als berühmter, von Bach sehr geschätzter Kirchenkomponist. Bemerkenswert ist seine trotz der räumlichen Trennung treu bewahrte Heimatliebe, die ihn eine Motette auf tschechische Worte schreiben und in seiner Orchestersuite zu Themen nationalen Charakters greifen ließ.

kennen wir bloß die Titel, z. B. „Genoveva" (1729), „Treue und Standhaftigkeit" (1735), „Hermenegild" (1748) usw. Die Jesuitengymnasien auf dem Lande, z. B. Beneschau, Schlan, Kosmanos, Neuhaus usw. bleiben hinter dem Beispiele Prags nicht zurück. Von italienischen Oratorienkomponisten hat Prag damals nach Cesarini noch Lotti, Caldara, Leo, Roberti, Jomelli, Salvator Pinto zu hören bekommen; dann aber auch Deutsche, wie Breunich, Neustatt, Wachsmuth, Stefan Hasse, die natürlich die Vorbilder der einheimischen Produktion waren. Anton M. Täuber, der wunderliche Regenschori der Lorettokapelle, dichtete und komponierte deutsche Oratorien unter recht seltsamen Titeln, wie: „Das siebenfältig verunreinigte Haus Jakobs" (1745) oder „Der im bittern cypristraubenreichen Weingebirge Engaddi verlassene Bräutigam". Johann Habermann (1706—83) aus Königswart hatte bereits jahrelang in Frankreich und Italien ansehnliche Stellungen inne gehabt, bevor er in Prag und zuletzt in Eger einen ehrenvollen Wirkungskreis fand. In Prag sind seine lateinischen Oratorien „Des Sünders Bekehrung" und „Deodat der Johanniter, der Töter des rhodischen Drachen" entstanden, ebenso viele seiner Messen, die der große Händel sich eigenhändig abschrieb, um ihnen gelegentlich gute Einfälle zu entlehnen, woran es Habermann nie fehlte. Man hat ihn wohl selbst den „böhmischen Händel" genannt. Alle diese Meister vertreten den italienischen Barockstil in der Kirchenmusik. Oft mit großem Talent, aber ohne eine individuelle Note.

Neben dieser jesuitischen, dogmatisch-mystischen Richtung ringt sich eine freiere, individualistische und rationalistische Auffassung in der geistlichen Tonkunst durch, als deren Ahnherrn man Bohuslav Czernohorsky (1684—1740)

betrachtet. Dieser hatte seine jungen Jahre als Minoritenbruder in Italien zugebracht und war in Padua Tartinis Lehrer gewesen. Nach Böhmen zurückgekehrt und Organist bei St. Jakob zu Prag, wußte Czernohorsky, der „böhmische Bach", den sinnlichen Reiz der wälschen Musik mit der ernsten, kontrapunktistischen Kunst der mitteldeutschen Organistenschule zu verbinden und fand seine Stärke namentlich in der Fuge. Seine Themen erinnern bisweilen an die Rhythmen böhmischer Volksmusik. Auch sein Schüler, der 1773 im Irrenhause zu Mainz verstorbene Johann Zach, schlägt in seinen Orgelsachen mitunter nationale Töne an, ist ein kühner Harmoniker und bevorzugt die chromatische Stimmenführung. Josef Seeger(t), der große Organist, steht als Erfinder gegen Zach zurück, hat aber als Lehrer um so nachhaltiger wirken können. Auch Gluck und Franz Tuma figurieren während ihrer Prager Studentenzeit als Czernohorskys Jünger, verdanken aber ihre entscheidende Entwicklung wohl anderen, namentlich Wiener Meistern. Unter Seegers Schülern haben sich J. A. Kozeluch, Mysliveček, Maschek, Brixi und Kuchař Namen gemacht. Franz X. Brixi (1732—71) wurde der gefeiertste Kirchenkomponist seiner Zeit. „Mit seinem Feuer, seinem Sinn für Wohlklang und seiner sich in den Banden eines studiert kunstreichen Satzes leicht und anmutig bewegenden Melodie" nennt ihn Ambros einen Vorläufer Mozarts. Bezeichnend ist sein Streit mit Kozeluch, dem er vorgeworfen, daß seine Messen wie Opern klängen, worauf ihm Kozeluch replizierte, daß ihm Brixis Messen an Wirtshausmusik erinnerten. Das sind starke Worte, die aber doch auf den vollzogenen inneren Verfall der geistlichen Tonkunst jener Epoche hindeuten. Ein Verfall, der um so merkwürdiger ist, als die meisten

der genannten Meister keine ungebildeten Musikanten, sondern Leute mit akademischer Bildung waren. Sie erlagen eben dem flachen, äußerlichen Geiste ihres Zeitalters. Auch auf dem Lande, in dessen Schulen die Musik ein obligater Lehrgegenstand war, wurde gute Kirchenmusik gemacht. Burney besuchte auf seiner Reise durch Deutschland und Österreich (1772) in Tschaslau, „eine Schule, welche voll kleiner Kinder von beiderlei Geschlechtern, 6 bis 11 Jahre alt, war, welche lasen, schrieben, auf der Geige, der Hoboe, dem Basson und andern Instrumenten spielten. Der Organist hatte in einem kleinen Zimmer seines Hauses vier Klaviere, und auf jedem übte sich ein kleiner Knabe." Größere Klöster und Stifter hielten sich Kapellen; die Geistlichen selbst musizierten fleißig, und das Cisterzienserstift Ossegg allein zählte unter seinen Brüdern 20 Konzertisten und 13 tüchtige Orchestermusiker. Unter solchen Umständen konnte die äußere Entfaltung der katholischen Musik in Böhmen dann freilich eine glänzende sein.

Von böhmischen Kirchenmusikern, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außer Landes wirkten, sei der vorhin erwähnte Tuma (1704—74) aus Adlerkostelet besonders hervorgehoben. In Wien, wo er bei J. J. Fux studierte, war er so germanisiert worden, daß man ihn als „einen Deutschen von echtem Schrot und Korn" rühmen konnte. Nationale Anklänge finden sich nirgends bei ihm. Wohl aber tragen seine Messen usw. den Stempel eines ernsten, verständigen, etwas abstrakten Geistes, was seinen neuesten Verfechter, O. Schmid, bewog, ihn mit Lessing zu vergleichen. Jedenfalls versinnbildlicht diese Musik in geradezu typischer Weise die damalige „aufgeklärte Kirchlichkeit", der das religiöse Gemütsbedürfnis fehlte.

Bisher hatte die geistliche Tonkunst im Musikleben Böhmens entschieden den Vorrang behauptet. Die Dekrete des Kaisers Josephs II. aus den Jahren 1783/4 gaben ihr den Todesstoß. Sie verfügten die Auflösung der Literatenchöre, mit deren Inventar die Kommissionen geradezu vandalisch verfuhren. In Nachod allein wurden 27 Kanzionale als „beschriebenes Papier" vernichtet. Sie verboten ferner die Instrumentalmusik in der Kirche (mit Ausnahme der Orgel) und entwerteten damit die Schätze der vorhandenen reichen Literatur, zerschnitten die Tradition. Das künstlerische Interesse konzentriert sich fortan immer mehr auf die ungehemmt aufblühende weltliche Musik.

Von Logi bis Mozart

Trotz der entschiedenen Vorherrschaft der Kirche im Bereich der geistigen Kultur und trotz der Verlegung des Hoflebens nach Wien hat es in Böhmen auch nach dem dreißigjährigen Kriege der weltlichen Musik niemals an Pflegern gefehlt. Graf Logi galt nach weitläufigen Kunstreisen durch ganz Europa für den größten Lautenisten seiner Zeit. „Adio, Lauten! adio, Geigen!" waren seine letzten Worte, als er 1721 zu Prag in hohem Alter starb. Neben Logi lebte in Prag sein Freund und Rivale Anton Eckstein, und Thomas Edlinger baute ihnen seine vorzüglichen, überall begehrten Instrumente.

Logi gehörte auch zu der adeligen Musikakademie, die im zweiten Dezennium des 18. Jahrhunderts im Hause „Zur eisernen Tür" allwöchentlich unter dem Vorsitz des Grafen Hartig, eines ausgezeichneten Pianisten, zusammentrat. Stölzel, der sich 1715 in Prag als Lehrer des Herrn von Adlersfeld aufhielt, erzählt von dieser

Akademie: „Der Anfang wurde mit einer Ouvertüre gemacht. Hierauf wurden Konzerte gespielet und auch wechselweise darunter gesungen oder Solo gehöret. Den Schluß aber machte eine starke Symphonie. Fremde und durchreisende Musici hatten hier die beste Gelegenheit, sich hören zu lassen."

Der Logi der Geige war der Deutschböhme Heinrich von Biber (1644—1707) aus Wartenberg, der aber fast stets außerhalb seines Vaterlandes weilte und als Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg starb. Die Geschichte nennt ihn den Vater der Violinsonate.

Biber ist der Vorläufer einer langen Reihe böhmischer Virtuosen, die sich im Laufe des 18. Jahrhunderts im Auslande hervortaten, so daß man Böhmen geradezu als das Konservatorium Europas bezeichnen durfte. Das Verdienst gebührt vor allem den Dorfschulmeistern, welche die Jugend auf dem Lande so eifrig im Spiel unterwiesen. Dann aber auch dem Adel, der auf seinen Gütern und in der Hauptstadt Haustheater und Hauskapellen unterhielt. Die Musikanten rekrutierten sich teils aus Bauernkindern, teils aus der Dienerschaft im engeren Sinne, denn jeder Büchsenspanner mußte sich als Praktiker auf einem Instrument ausweisen, bevor er die Livree anziehen durfte. An der Spitze dieser Hauskapellen stand gewöhnlich ein gelernter, tüchtiger Musiker, und kein Geringerer als Joseph Haydn war 1759 zu Lukawetz in Böhmen, wo auch seine erste Sinfonie geschrieben wurde, Dirigent der gräflich Morzinschen Kapelle. Melodien daraus sind zu tschechischen Volksliedern geworden. Außer den Morzins haben sich aber auch die Familien Auersperg, Bouquoi, Canal, Clam-Gallas, Czernin, Hartig, Kinsky, Lobkowitz, Netolitzky, Pachta, Wrtby und Mannsfeld durch ihren Kunstsinn

hervorgetan. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verschwinden die Hausorchester, und 1796 war in Prag nur noch das Pachtasche Bläserensemble übrig. Länger hielten sich die Kapellen auf dem Lande, wo ihr Unterhalt billiger war und wo man mit der technischen Entwicklung der weltlichen Luxusmusik nicht gleichen Schritt zu halten brauchte.

Jedenfalls gaben die Hausorchester des Adels dem musikalischen Sinn der Böhmen neue Nahrung und verlockten viele junge Leute, Musiker zu werden. Im Gesang waren den Böhmen die Bayern und Sachsen voraus. Dagegen bewährten sich jene als die geborenen Vertreter der Spielmusik, besonders auf den Blasinstrumenten. Graf Sporck hatte 1682 auf einer Reise nach Frankreich dort die Waldhörner kennen gelernt und gleich auch zwei seiner Diener darin unterrichten lassen, von denen diese Kunst in Böhmen ihren Anfang nahm. Das erste Stück, das die Neulinge blasen lernten, war das französische Jagdlied „Pour aller à la chasse", welches auch die Leibmelodie der Prager Studenten bildete und wonach Eichendorff noch sein Prager Studentenlied „Nach Süden nun sich lenken" gedichtet hat. Welche Rolle die Musik im damaligen Studentenleben Böhmens spielte, wissen wir aus der Lebensgeschichte Glucks, der als Student zu Prag sich durch Aufspielen in den umliegenden Dörfern seinen Unterhalt verdiente. Schubart rühmt die Musik dieser Scholaren sehr. „Man höre einen Trupp Prager Studenten Sinfonien, Sonaten, kleine Partien, Märsche, Menuets und Schleifer vortragen. Welche Harmonie, welche Rundung des Vortrags, welche Einheit, welcher Tonflug!"

Die bedeutenden Talente unter den böhmischen Musikanten pflegten freilich bald über die Grenze ent-

führt zu werden, wo sie als namhafte Komponisten blieben und wirkten. Zunächst vollzog eine Anzahl ausgewanderter Musiker zu Mannheim eine Reform von weittragender Bedeutung, indem sie mit dem kontrapunktistisch-polyphonen Stil der Bach- und Händelperiode brachen und in der Sinfonie jenen Stil begründeten, dessen höchste Vollendung Haydn und Mozart darstellen. Zwar hatten schon italienische Meister den Gegensatz eines männlich kräftigen und eines weichen, weiblichen Gedankens als neues, formbildendes Prinzip erkannt, aber seine bewußte, folgerichtige Durchführung erscheint doch erst bei den böhmischen Musikern, bei Johann Stamitz (1717—1757), seinen beiden Söhnen und A. Filtz. Das geistige Haupt dieser Gruppe war Vater Stamitz „dessen Name zu allen Zeiten heilig sein sollte“, wie Hiller sagt, und dessen „großes Originalgenie“ Burney dem eines Shakespeare an die Seite stellte. Auch die Kunst der dynamischen Schattierung, wodurch die Mannheimer Kapelle zur europäischen Berühmtheit wurde, scheint von Stamitz ausgegangen zu sein, der die Elemente davon vermutlich schon aus der Volksmusik seiner Heimat mitbrachte.

Großen Ruhm erwarben sich auch die Brüder Benda aus Altbenatek. Der Älteste, Franz († 1786) brachte es vom Straßenmusikanten zum Konzertmeister Friedrichs des Großen und war berühmt durch sein seelenvolles Spiel. Er zog auch seine jüngeren Brüder Josef und Johann nach Potsdam. Ein vierter Bruder, Georg Benda (1722—1795) ist in Gotha der Schöpfer des deutschen Melodrams geworden. Mozart nannte ihn seinen „Liebling unter den lutherischen Kapellmeistern“ und verdankte seiner „Ariadne auf Naxos“ (1775) und „Medea“ (1778), welche er auf seiner Pariser Reise stets mit sich führte,

wichtige Anregungen. Diese Melodramen, „wo das Orchester gleichsam den Pinsel in der Hand hält, diejenigen Empfindungen auszudrücken, welche die Deklamation des Akteurs beseelen", sind nicht nur die Wiege jener vielsagenden, kurzen Instrumentalphrasen, die im musikalischen Drama das „Unaussprechliche" mitteilen, sondern auch die des Erinnerungsmotivs, das Gefühle, Vorgänge, Personen eines Tonwerkes beziehungsvoll verbindet. Auf die Melodie des Hochzeitsmarsches aus „Medea" singen heute noch die Prager Straßenjungen einen Gassenhauer zum Preise des — Ledigbleibens.

Nach Wien wandte sich der Deutschböhme Florian Gaßmann (1729—1774) aus Brüx, nachdem er seinem Vater entlaufen, als Harfenist nach Italien gegangen und vom Padre Martini in Bologna zum Komponisten herangebildet worden. Seine Opern und Ballete sind heute vergessen, doch hat er sich als Begründer der „Tonkünstlersozietät", welche bis zur Gegenwart die Alters- und Witwenversorgung von Musikern versieht, ein dauerndes Gedächtnis gesichert. J. A. Steffan (1726—1778) aus Kopidlno eröffnete mit seiner „Sammlung deutscher Lieder" die österreichische Richtung in der Liedkomposition, die gegenüber der norddeutschen durch saftigere Melodik und reichere Ausgestaltung des Klavierparts charakterisiert ist. Der seichte Vielschreiber Wanhal aus Nechanitz, der u. a. gegen 100 Streichquartette, ebensoviel Sinfonien und 25 Messen hinterließ, wurde in Wien seinerzeit in einem Atem mit den Klassikern genannt; Leopold Kozeluch (1752—1818) konnte Mozart verdunkeln, dessen Neider er war und dessen Nachfolge er als kaiserlicher Kammerkomponist antrat.

In Italien endlich hat Josef Mysliweczek (1737 bis 1781), dort einfach „der Böhme" (il Boëmo) oder Vena-

torini genannt, Karriere gemacht, indem er, der Schüler Habermanns und Seegers, namentlich mit seinen Opern („Bellerofonte“ 1765) dort ungemein gefiel. Auf Mozart, der ihn in Mailand kennen lernte, sind seine Werke von großem Einfluß gewesen.

Eine halbwegs vollständige Liste jener böhmischen Musiker zu geben, welche nicht so sehr als schaffende Geister, denn als Virtuosen sich im Auslande zur Geltung brachten, würde zu weit führen. Ich nenne bloß die Geiger J. Stamitz (Mannheim), Jakob Scheller (Mannheim); die Hornisten Joh. Stich-Punto (Paris), Joh. Maresch (Petersburg); die Cellisten Anton Kraft (Wien), La Mara (Berlin); die Klarinettisten Josef Beer (Potsdam); den Harfenisten J. Krumpholz (Paris); den Pianisten J. L. Dussek (London, Paris).

In Böhmen selbst bezw. in der Hauptstadt des Landes wurde den Musikern durch die mehr und mehr aufblühende Oper ein wirtschaftlicher Stützpunkt geschaffen, der nicht wenige tüchtige Kräfte an die Heimat fesselte. Die Geschichte dieser Oper haben wir noch in ihren wichtigsten Stadien zu überblicken.

Der Umstand, daß Prag, die alte Kaiser- und Königstadt, seit 1612 aufgehört hatte, der Sitz eines Hofes zu sein, brachte es mit sich, daß ihm die Blüte der höfischen Kunst des 17. Jahrhunderts, die Oper, lange vorenthalten blieb. Nur wenn die Kaiser von Wien nach Prag kamen, um die Formalität der Königskrönung zu vollziehen, brachten sie zur Erhöhung der Festlichkeiten auch ihre italienische Oper mit. So war es 1624, als man Ferdinand III. krönte und als Festspiel eine „schöne Pastoralkomödia“ gab, „mit sehr lieblichen und hell klingenden Stimmen und alles singend, neben eingeschlagenen Instrumenten und anmutigen Saitenspielen, nach dem ordentlichen

Musikaltakt in toskanischer Sprache gehalten und agieret". 1680 führte der Hofkompositeur Antonio Draghi bei der Krönung Leopolds I. seine Oper „La pacienzia di Socrate" auf. So bekamen die Prager den Vorgeschmack einer Kunst, die ihnen dann durch fahrende italienische Operngesellschaften reichlicher kredenzt wurde. Die Sartoriosche Truppe kam während ihres zweijährigen Aufenthaltes (bis 1705) schon den vaterländischen Empfindungen mit einer Libussa-Oper von Bernardi entgegen. Das von 1698—1720 von Dresden mehrmals herübergekommene Ensemble Antonio Lottis beschränkte sich auf die Opern und Oratorien seines Chefs, dessen Messen damals auch in den Prager Kirchen sehr beliebt waren.

Besonders denkwürdig ist für Böhmen das Ereignis der Krönung Karls VI. im Jahre 1723, welches Europa ein alles Dagewesene überbietendes Schauspiel höfischen Prunkes bescheren sollte. Die vornehme Welt aller Länder gab sich ein Stelldichein, und kaum je zuvor waren so viele berühmte Sänger und Musiker an einem Orte beisammen gewesen. Eine Auslese von hundert der ersten Gesangesgrößen Italiens hatte man aufgeboten. Der Kaiser kam mit der Elite seiner Hofkapelle, an deren Spitze J. J. Fux und Caldara standen. Italien entsandte unter andern einen Tartini, Veracini und Conti; Deutschland Graun und Quantz, und die meisten dieser Künstler, im ganzen etwa 200, wirkten in der Aufführung der Fuxschen Krönungsoper „Constanza e fortezza" mit. In einem herrlichen, von dem großen Architekten Galli-Bibiena eigens erbauten Theater (das 1757 bei der Belagerung Prags durch Friedrich den Großen verbrannte) spielte sich diese Monstre-Oper von acht Uhr abends bis ein Uhr nachts ab, und die Zeitgenossen finden kein Ende ihrer Bewunderung für die

großartigen Dekorationen, die feenhaften Beleuchtungen, die blendenden, reichen Kostüme, die prachtvolle Musik.

Kaum hatten die Prager dieses unvergleichliche Wunder erlebt, so regte sich bei ihnen der Wunsch, gleich den übrigen Großstädten ihre regelmäßige Oper zu haben, und der großmütige Mäcen, der Graf Franz Anton Sporck, derselbe, an den Joh. Seb. Bach seine H-moll-Messe sandte, erbaute ihnen denn auch ein Theater auf dem Pořitsch, gewann zu einer vorzüglichen Truppe den Sänger Denzi als Direktor, der sich von 1724 an durch volle 13 Jahre behauptete. Leider zogen den edlen Grafen gefährliche Prozesse von seinem Theater ab. Denzi mußte es schließlich auf eigene Faust führen. Aus seinen finanziellen Nöten half ihm einmal eine glückliche Spekulation auf die patriotischen Empfindungen des Publikums, dem er eine Oper „Libussa“ vorführte. Nach Sporcks Tode ging das Theater vollständig ein.

Es wurde 1737 abgelöst durch das städtische Kotzentheater, an dessen Führung mehrere italienische Impresarii ihr Vermögen setzten: der Komponist Santo Lapis, dann Angelo Mingotti, der Hasse in Prag einführte, dann der rührige Giovanni B. Locatelli, der Gluck (Enzio, Ipermnestra 1750, Issipile 1752) und Galuppi pflegte, und G. Molinari. Die Ansprüche des Publikums waren nicht gering, die Einnahmen standen in keinem Verhältnis zu den hohen Gagen und den kostspieligen Dekorationen. Etwas besser ging es G. Bustelli, einem gewesenen Kaufmann, der den Vorteil genoß, sein Personal zwischen Prag und Dresden abwechseln zu lassen. Später ließ er die Oper in Prag ganz zurücktreten und verpachtete das Haus 1786 an J. v. Burian, der das Leipziger Singspiel Adam Hillers und seiner Nachahmer in Flor brachte.

Schon lange genügte das Kotzentheater den Anforderungen der fortschreitenden Zeit nicht mehr. Es war darum eine bedeutsame Tat, als der Graf Anton Nostitz-Rhineck sich entschloß, ein neues, für jene Tage sehr prächtiges Theatergebäude, das jetzige Deutsche Landestheater, auf dem Obstmarkt zu errichten. Das Wiener Nationaltheater Kaiser Josefs II. schwebte ihm als Muster vor. „Sollten wir Böhmen allein eine Ausnahme machen und weniger deutsches Blut in unsern Adern fühlen? Diesen Vorwurf zu vermeiden, wird das Nationalspektakel in unserer Muttersprache mein Hauptaugenmerk sein". So hieß es in dem Aufrufe des Grafen, der das neue Haus am 21. April 1783 mit Lessings „Emilia Galotti" eröffnete. Allein schon nach Jahresfrist zog Pasquale Bondini als italienischer Operndirektor dort ein. In diesem Ensemble glänzte neben wälschen Zelebritäten wie Ponziani auch der Böhme Franz Hurka (später in Berlin, auch als Komponist deutscher Lieder bekannt). Das neue Institut führte Bondini in großem Stile und ließ die italienische Oper der Gazaluga, Cimarosa, Traietta, Zanetti in hellstem Lichte erstrahlen. Ganz Prag schwelgte in diesem Sirenengesang. Dennoch erkannte Bondini auch mit scharfem Blick das Genie Mozarts, dessen „Entführung aus dem Serail" 1782 im Kotzentheater die größte Sensation hervorgerufen hatte. „Es war, als ob das, was man bisher gehört und gekannt hatte, keine Musik gewesen wäre," sagt ein Zeitgenosse (Niemetschek). „Alles war hingerissen, alles staunte über die neuen Harmonien, über die originellen Sätze der Blasinstrumente. Nun fingen die Böhmen an, seine Kompositionen zu suchen und in eben dem Jahre hörte man schon in allen besseren musikalischen Akademien Mozarts Klavierstücke und Sinfonien." Als dann „Figaros

Hochzeit" erschien, sicherte sich Bondini sogleich das Aufführungsrecht und erzielte damit im Dezember 1786 einen unerhörten Erfolg. „Der Enthusiasmus, den die Oper erregte, war bisher ohne Beispiel. Sie wurde bald von Kuchař in einen guten Klavierauszug gebracht, in blasende Partien, ins Quintett für Kammermusik, in teutsche Tänze verwandelt: kurz, Figaros Gesänge widerhallten auf den Gassen, in Gärten, ja selbst der Harfenist bei der Bierbank mußte sein non piu andrai ertönen lassen." Mozart kam Anfang 1787 selbst nach Prag, um Zeuge seines Triumphes zu sein, und die liebevolle Verehrung, die ihm hier auf Schritt und Tritt mit offenen Armen entgegenkam, empfand er doppelt wohltuend nach seinen widrigen Erlebnissen in Wien. Bondini bestellte eine neue Oper bei ihm. Schon im Herbst kam Mozart wieder mit der halbfertigen Partitur seines „Don Juan", der auf der „Bertramka", dem Landsitz seines Freundes Franz Duschek — er war ein namhafter Klaviermeister, seine Frau Josepha eine hervorragende Sängerin — vollendet wurde. Am 29. Oktober fand sodann die glorreiche Premiere statt, wobei Mozart den geflügelten Ausspruch tat: „Meine Prager verstehen mich."

Bondini führte die Prager Oper noch zwei Jahre. Dann überließ er das Theater seinem bisherigen Regisseur Guardasoni, dem zunächst die Aufgabe erwuchs, bei der bevorstehenden Königskrönung Leopolds II. ehrenvoll zu bestehen. Den Auftrag, die Krönungsoper zu schreiben, erhielt natürlich Mozart. Aber der von dem kränkelnden Meister hastig, im Reisewagen entworfene „Titus" fiel bei den Majestäten ab (5. September 1792), wogegen sie Kozeluch für seine byzantinelnden Kantaten mit Auszeichnungen überhäuften. Traurig verließ Mozart die

ihm so liebe Stadt und starb. Aber die Prager wahrten ihm die Treue. Sie — als die Einzigen in Europa — veranstalteten Trauerfeiern für den Heimgegangenen und zwar im großartigen Stile.

Die italienische Oper hielt sich noch bis ein Jahr nach Guardasonis Tode (1806). Mozarts Werke hatten dem Prager Publikum, welches Da Ponte „Die Neapolitaner Deutschlands“ nennt, eben das Gefallen an Salieri, Paiesiello, Zingarelli etc. verleidet, so sehr der Direktor diese auch protegierte. „Dem Publikum gefällt die Oper nicht; mir aber gefällt sie, und darum wird sie wieder gegeben,“ meinte der Starrkopf und setzte hinzu, „ein Gulden mit der wälschen Oper verdient, sei ihm lieber als hundert Gulden Einnahme von einer deutschen Vorstellung“. Aber der einmal erwachte Widerspruch gegen die fremde, überholte Kunst war durch keine noch so gute Aufführungen zu besiegen. Mozarts „Zauberflöte“, das größte Ereignis seiner Ära (1792), wurde übrigens von dem deutschen Singspielensemble des Theaters ausgeführt. Guardasoni starb, nachdem er alle seine Ersparnisse seinem italienischen Opernidol geopfert hatte.

Die Romantik

Während Mozarts Musik sonst allenthalben neue Talente weckte und den kräftigen Fortschritt der Kunst beförderte, hat sie in Böhmen merkwürdigerweise eine Stagnation der Geister zur Folge gehabt. Mit einem begeisterten Aufschwung hatten die Prager, allen andern voraus, die Höhe Mozartscher Kunst in Besitz genommen, aber da blieben sie auch, blieben noch immer, als schon alle Welt hinter neuen Führern zu neuen Zielen fortschritt. Aus den Mozartverehrern wurden Mozart-

philister. Nur Abt Vogler, der im Jahre 1801 an der Universität Vorlesungen hielt, hat wenigstens die theoretischen Musikstudien in Prag etwas in Fluß gebracht. Diese Zeit ist arm an wirklich bedeutenden Individualitäten, sie hat ihre fruchtbarste Arbeit nicht in der Komposition, sondern in der Organisation geleistet. Die alten Hauskapellen der adeligen Herrschaften waren schon vor dem Ablauf des 18. Jahrhunderts eingegangen, die fortwährenden Kriege rissen klaffende Lücken in die Schar der böhmischen Musikanten. Für die neuen Verhältnisse bedurfte es neuer Institutionen. 1803 wird die Tonkünstlersozietät, 1804 der Webersche Privatverein zur Veranstaltung der Freitagskonzerte, 1808 der Verein zur Beförderung der Tonkunst, 1811 das Konservatorium, 1827 die Orgelschule ins Leben gerufen, welche größtenteils bis heute bestehen und auf eine sehr bedeutende Wirksamkeit zurückschauen.

Die Sozietät war ein Wohlfahrtsverein und diente der Alters- und Witwenversorgung der Musiker. Ihre Konzerte konzentrierten sich immer mehr auf die Pflege des Oratoriums und vermittelten den Pragern zuerst die Kenntnis der großen chorischen Schöpfungen Haydns und Händels. Dionys Webers Privatverein hingegen widmete sich vornehmlich der weltlichen, der sinfonischen Musik. Als dann der Mangel an guten Orchestermusikern zu Tage trat, erließ eine Anzahl von Adeligen, die Grafen von Wrtba, Sternberg, Johann und Friedrich Nostitz, Clam-Gallas, Pachta, Klebelsberg u. a., einen Aufruf zu einem „Verein zur Beförderung der Tonkunst“, und in zwei Jahren war dessen Ziel, die Eröffnung eines Konservatoriums, erreicht. Zum Leiter der Anstalt — der ersten ihrer Art in Deutschland — wurde Dionys Weber (geb. 1766 zu Welchau) aus-

erſehen. Ein tüchtiger, vom Abt Vogler angeregter Theoretiker, ein akademiſch gebildeter Mann, ein ſtrenger Scholarch. Die junge Henriette Sontag wurde 1821 ohne Gnade entlaſſen, weil ſie ohne Erlaubnis öffentlich aufgetreten war. Von ſeinen Schülern ſeien Moſcheles, Bocklet, Deſſauer, Kleinwächter, Siegmund Goldſchmidt angeführt. Den jungen Leuten der dreißiger Jahre galt er als Erzreaktionär, weil er neben Mozart nur noch Haydn gelten ließ und mit ſeinem Orcheſter lieber arrangierte Mozartſche Klavierſonaten ſpielte als eine Beethovenſche Sinfonie. Über die „Eroika" ging er überhaupt nicht hinaus, ja, er verbeſſerte das fatale as (beim Wiedereintritt des Themas) unbedenklich in g. Hierin folgte ihm ſpäter — Richard Wagner, der 1832 Webers väterliches Wohlwollen erfahren hat. Der alte Herr führte ihm nicht nur ſeine C-dur-Sinfonie auf, ſondern erteilte ihm auch wertvolle Unterweiſungen im echten Mozartſtil, deſſen Tradition er als Ohrenzeuge von Mozarts Figaroproben wohl kannte.

Unter den Lehrern war Friedrich Wilhelm Pixis der bedeutendſte. Er, der in ſeinen öffentlichen Kammermuſikabenden 1808—42 die Prager mit der klaſſiſchen Quartettliteratur bekannt machte, hat eine Reihe namhafter Schüler herangebildet: den früh verſtorbenen Slavik (den „böhmiſchen Paganini"), Raimund Dreyſchock, J. W. Kalliwoda (bekannt als Komponiſt des vielgeſungenen „deutſchen Liedes") und Moritz Milde, den Erben ſeines Lehramts und ſeiner Inſtitutionen.

Außerhalb des Konſervatoriums war Johann Wenzel Tomaſchek (1774—1850), auch ein Veteran der Don Juan-Premiere, die erſte muſikaliſche Perſönlichkeit. Urſprünglich Juriſt und Autodidakt in der Muſik, trat er zuerſt mit einer großen, opernhaft ausgearbeiteten

Ballade „Leonore“ hervor und gewann sich damit am Grafen Bouquoi einen Mäzen, der ihn zeitlebens aller Nahrungssorgen enthob. Tomaschek war gewiß ein Mann von ungewöhnlichen Gaben, der nicht nur zu komponieren, sondern auch beißende Epigramme zu dichten und treffliche Karikaturen zu zeichnen verstand. Mozart war für ihn das A und O der Tonkunst. Daneben hatte Abt Vogler als Komponist und Theoretiker auf ihn Einfluß gehabt. Von diesem stammte wohl sein Prinzip, der Künstler müsse vor allem ein Poet sein. Aber so modern manche seiner ästhetischen Gedanken anmuten: bei der praktischen Durchführung bleibt er in der alten Schablone stecken. In seinen Klaviersachen, den „Eklogen“, „Rhapsodien“ und „Dithyramben“, nahm er die Idee von Mendelssohns „Liedern ohne Worte“ voraus. Goethe, mit dem er in Karlsbad persönlich zusammentraf, schätzte die Kompositionen seiner Lieder. Tomaschek hat übrigens auch einige tschechische Gesänge der Königinhofer Handschrift komponiert, „um seine Muttersprache nicht ganz zu vergessen,“ freilich noch ohne Gefühl für die rhythmische Eigenart des Idioms. Am bedeutendsten sind seine Kirchenkompositionen, besonders das große Requiem in C-moll und die Krönungsmesse für Ferdinand V. (1836). Kunstreisen hat Tomaschek nicht gemacht, er blieb eine lokale Größe. Ja, nicht einmal in Prag erschien sein Name allzu häufig auf den Konzert-Programmen. Seine imposante Hünengestalt war freilich stadtbekannt, eine Schar bewundernder Schüler und Kunstfreunde umgab ihn, ja, es galt für Vermessenheit, wenn ein fremder Musiker durch Prag reiste, ohne seine Aufwartung bei Tomaschek gemacht zu haben. Von denen, die seinen Unterricht genossen, sind die Pianisten Wořischek, Alexander Dreyschock,

Schulhoff, Dessauer, Tedesco, dann Kittl, Franz Hauser und Hanslick die bekanntesten. Für die nachmozartsche Musik hatte Tomaschek nur kalte Ablehnung. Von Beethoven ließ er nur die erste Periode gelten; von Liszt meinte er, er arbeite mit dem groben Maurerpinsel u. dgl.

Als Dritter im reaktionären Bunde reichte den Genannten der Domkapellmeister Joh. A. Wittasek die Hand, ein Pianist der Duschekischen Schule und unübertrefflich im Mozartspiel („Es ist, als ob man Perlen auf goldene Tafeln streute"). Als man im dritten Dezennium daran dachte, der darniederliegenden geistlichen Tonkunst wieder aufzuhelfen und der „Verein zur Pflege der Kirchenmusik" 1827 die Orgelschule ins Leben rief, wurde Wittasek zu ihrem Vorsteher gemacht. Die Kirchenkomponisten Robert Führer und W. Horak sind dort seine Schüler gewesen. Die Trias Dionys Weber, Tomaschek und Wittasek beherrschte das ganze Prager Musikleben mit alleiniger Ausnahme der Oper. Hier war an Stelle des Impressario Guardasoni 1806 Karl Liebich getreten, und damit war die wälsche Oper endgültig durch die deutsche verdrängt. Leider erwies sich die Wahl des Kapellmeisters Wenzel Müller als ein Fehlgriff. Der gemütliche Komponist harmloser Wiener Volkspossen taugte nicht in die Sphäre der höheren Musik. Infolgedessen fiel 1813 Karl Maria v. Weber die schwere Mission zu, das zerrüttete Institut neu zu organisieren. Sehr energisch griff Weber ein, ja, er lernte sogar tschechisch, um vor dem Orchester, das meist tschechisch konversierte, nicht verraten und verkauft dazustehen. Beethovens „Fidelio", Meyerbeers „Alimelek". Spohrs „Faust" führte er auf und machte das Publikum durch Vorkritiken in den Blättern auf den Wert dieser

Neuheiten aufmerksam. Aber die Gleichgültigkeit der Prager gegen seine Bestrebungen raubte dem Künstler bald die Arbeitsfreude („Nichts erregt eigentlich Enthusiasmus. Alles kommt und geht mit Todeskälte“) und verleidete ihm den Aufenthalt noch mehr, als die Mißgunst der zünftigen Musiker und geaichten Mozartianer, Dionys Weber, Tomaschek und Wittasek. Bald nach dem Abgange Webers (1816) starb Liebich, und seine Witwe führte das Theater noch vier Jahre weiter. Dann kam Holbein und von 1824 das Triumvirat Polavsky, Kainz und Stiepanek. Kapellmeister war der tüchtige Routinier Josef Triebensee. Alle diese Direktoren wandten sich mit dem besten Teil ihrer Kraft der Oper zu, deren Repertoire stets auf der Höhe der Zeit stand. Man gab außer Mozart noch Rossini, Auber, Donizetti, Weber, Marschner und Meyerbeer.

Zu Anfang der dreißiger Jahre beginnt eine allmähliche Wandlung der Verhältnisse. Sie ist markiert durch die Übersiedlung des blinden, die Methode Logiers vertretenden Klavierlehrers Josef Proksch aus Reichenberg nach Prag (1830). Er und Anton Müller, der Musikkritiker der „Bohemia“, setzten dem starren Mozartkult die Begeisterung für Beethoven entgegen, Proksch' aufblühendes Institut wird der Gegenpol des Konservatoriums. Mit dem Prinzip des Fortschritts geht das Interesse für die ältere Musik Hand in Hand. Beim Maler Führich werden Allegri, Palestrina, Lasso usw. aufgeführt, Müller hält einleitende Vorträge, Proksch besorgt das Musikalische, und Führich, dessen Ideal das Zusammenwirken der Einzelkünste war, schafft Transparentbilder, welche die musikalische Idee des Tonstückes veranschaulichen. In den Kammermusik-Abenden bei Proksch wird vor allem Beethoven kultiviert. Die

Bewegung wächst. Eine Anzahl Studenten, Apt, Kittl, Jelen, Ambros, Hanslick, glühende Musikenthusiasten, schwingt die Fahne des Fortschritts. Als Schumann in Leipzig seine „Neue Zeitschrift für Musik" herausgibt, findet er die meisten Abnehmer in Prag. Bald schreitet man auch an die Gründung neuer Konzert-Institutionen. 1840 beginnt die von Anton Apt ins Leben gerufene „Cäcilienakademie" ihre Tätigkeit, und fast gleichzeitig entsteht die „Sophienakademie". Das Haupt der letzteren, Alois Jelen, führt schon nach zwei Jahren die „Neunte Sinfonie" mit solchem Erfolge auf, daß sie gleich wiederholt werden mußte, und als Dionys Weber 1842 starb, wurde Johann Friedrich Kittl sein Nachfolger. So hatte sich in einem Jahrzehnt ein völliger Umschwung der Verhältnisse vollzogen.

In den vierziger Jahren ist Prag wieder eine fortschrittliche Stadt, im Gegensatz zu Wien, wo seit Schuberts Tode nur noch Tanz-, italienische und Virtuosenmusik herrschte. Im Konservatorium schaltete Kittl, der in den Konzerten der Anstalt Beethoven, Mendelssohn, Gade, Schumann brachte und die Leistungsfähigkeit seines Orchesters bedeutend hob. Mendelssohns Beispiel im neuen Leipziger Konservatorium wirkte herüber und spornte zur Nacheiferung und zum Wettbewerb an. Kittls Jagdsinfonie fand in Deutschland Beifall. Spohr und Mendelssohn führten sie auf. 1846 kam Berlioz nach Prag, gab sechs Konzerte und wurde von den Fortschrittlern außerordentlich gefeiert; freilich nicht von allen. Wenzel Heinrich Veit (1806—64), der Mendelssohnianer und Komponist schöner Streichquartette, die als feine Blüten bürgerlicher Hausmusik noch heute Wert besitzen, antwortete auf die „Phantastische" mit einer Parodie: „Episode aus dem Leben eines Schneiders".

In Mendelssohns Weise komponierte eigentlich auch Kittl, obwohl er zu den Extremen der Moderne sehr gute Beziehungen unterhielt. So hatte ihm Richard Wagner das Libretto zu seiner Oper „Die Franzosen vor Nizza“ (1848) überlassen, woraus ein Marsch in den revolutionären Stürmen dieses tollen Jahres als „Freiheitsmarsch“ ungeheuer populär wurde. Ein besonderes Ereignis war 1856 die Aufführung der „Graner Messe“ von Liszt und die in Anwesenheit zahlreicher illustrer Gäste abgehaltene Jubelfeier des Konservatoriums im Jahre 1858. Die alte und neue Zeit schienen dabei ihre Versöhnung zu vollziehen, denn das Programm, das in der IX. Sinfonie gipfelte, enthielt auch Werke von Tomaschek und Wittasek. Kittl stand auf der Höhe seines Ansehens; aber dann ging es rasch mit ihm bergab. Er ergab sich dem Alkohol und mußte 1865 seine Stellung als Direktor verlassen.

Das Theater führte nach Stiepanek der Sänger Stöger bis 1846; dann Johann Hoffmann und nach dessen sechsjährigem Regime abermals Stöger. Kapellmeister war der strebsame Franz Skraup (dessen jüngerer Bruder J. N. Skraup die Sophienakademie leitete), und dieser führte — nachdem Apt in der Cäcilienakademie schon Bruchstücke gebracht hatte — auch die ersten Wagnerschen Opern auf. 1854 „Tannhäuser“, 1856 „Lohengrin“ und den „Holländer“. Ja, im Herbst dieses Jahres konnte man anläßlich der Naturforscherversammlung sich schon das Kraftstück einer Wagnerwoche leisten, und es verbreitete sich das Gerücht, daß Wagner eine Oper eigens für Prag schreibe. Direktor Ernst Thomé (1858—64) kam dann im zweiten Jahre seines Waltens noch mit dem „Rienzi“ heraus. Zwei begeisterte Studenten, Heinrich Porges und F. Gersten-

korn, brachten im Februar 1862 ein Wagnerkonzert auf Subskription zustande, das dem aus Wien herübergeholten Meister stürmische Huldigungen eintrug. Sie steigerten sich noch, als Wagner im November wiederkam und das Theater ihm zu Ehren den „Holländer" gab. Diese Wagnertage bedeuteten ohne Zweifel den Höhepunkt der fortschrittlichen Bewegung. Nur genannt sei eine Reihe böhmischer Musiker, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts außerhalb Prags wirkten: Komponisten wie A. Gyrowetz, J. Mederitsch, Proch („Von der Alpe tönt das Horn") in Wien; Fr. Gläser in Berlin (wo seine Oper „Des Adlers Horst" Glück machte); K. M. Wolfram in Teplitz; Labitzky, der böhmische Lanner, in Karlsbad; die Theoretiker wie A. Reicha (Wien, Paris), S. Sechter (Wien); Sänger wie J. A. Miksch und Tichatschek (Dresden); Fr. Hauser (München), Fr. Ander (Wien); Geiger wie Leop. Jansa (Wien), Ferd. Laub (Berlin, Moskau).

Die Anfänge der tschechischen National-Musik

Die nationale Wiedergeburt des tschechischen Volkes ist eines der merkwürdigsten Kapitel der neueren Kulturgeschichte. Das 18. Jahrhundert kannte eine nationale Frage noch nicht, denn der böhmische Patriotismus, an den kluge Theaterdirektoren mit Erfolg appellierten, war bloß ein Provinzialpatriotismus, worin sich die deutschen und tschechischen Bewohner gleichmäßig teilten. Spuren von Anhänglichkeit tschechischer Musiker an die Überlieferungen der Heimat fanden wir bei Zelenka, Czernohorsky, Zach, und mit Seeger mußte Burney, der ihn 1772 in Prag besuchte, italienisch reden, weil jener nicht deutsch verstand. Die josefinische Zeit ver-

schaffte dann der deutschen Sprache in Amt und Gesellschaft entschieden die Oberhand. Prag war zu Mozarts Zeiten eine deutsche Stadt, die Böhmen fühlten sich als Deutsche, ja noch Dobrovsky (gest. 1829), der Begründer der tschechischen Sprachwissenschaft, bezeichnet sich gelegentlich als einen solchen. Nur das niedere Volk in der Hauptstadt und die Bauern im Innern des Landes bedienten sich des Tschechischen, oder vielmehr eines mit Germanismen so stark durchsetzten Jargons, daß es Brentano, wenn er sein Landgut bei Prag besuchte, als „ein unverständliches Platt“ vorkam.

Die geistigen Weckrufer des slavischen Volksbewußtseins waren Herder und die deutsche Romantik. Ihre Lehren über Wert und Bedeutung der Volkheit fanden in Böhmen Eingang und das deutsche Volk selbst, das sich in seiner kaum verflossenen klassischen Zeit kulturell von der Vormundschaft französischer und italienischer Muster freigemacht hatte, das sich, schon am Rande des Untergangs, noch der politischen Vernichtung durch Napoleon erwehrte, bot den in ähnlicher Lage befindlichen Tschechen ein leuchtendes, zur Nacheiferung reizendes Vorbild dar. Nach deutschem Beispiel und von den Deutschen durch ermunternden Zuruf gefördert, warfen sie sich auf das Studium ihrer Sprache, ihrer Geschichte, ihrer Volkslieder; die Auffindung der gefälschten Königinhofer Handschrift im Jahre 1818 entflammte vollends den nationalen Stolz, und die Deutschen in Böhmen, Egon Ebert voran, ließen sich mit in das Schlepptau dieser Heimatkunstrichtung nehmen und schwärmten bis in die vierziger Jahre für die Helden der böhmischen Vorzeit. Noch Alfred Meißner dichtete seinen „Ziska“, und Moritz Hartmann feierte das Hussitentum in „Kelch und Schwert“.

Auf musikalischem Gebiete äußert sich der nationale Zug zunächst gleichfalls als Provinzialpatriotismus, und sein Monument ist das „Allg. Künstlerlexikon für Böhmen“ (1815/8) von B. J. Dlabač, dem Chorregenten des Strahower Klosters. Er setzt sich in den zwanziger Jahren in dem Sammeln von Volksliedern fort, deren klassische Ausgabe der Dichter Jaromir Erben (1842—52) veranstaltete. Sie enthält über 800 Weisen. Das tschechische weltliche Volkslied, wie es damals gesungen wurde, war ein Kind des 18. Jahrhunderts und auf dem Boden jener Spielmusik erblüht, worin die Böhmen damals Meister waren. Manche Melodien weisen deutlich auf ihren Ursprung aus den Dudelsackweisen der Dorfpfeifer zurück. Andere wieder sind ohne die Kenntnis italienischer Opern-Melodien, die sich aus dem Theater auf die Straße verpflanzten, nicht zu denken. Einen großen Einfluß auf die böhmische Volksmusik hat Mozart gehabt. Manche tschechische Nationallieder sind gleichsam der Nachhall der Themen seiner Sinfonien und Sonaten. (Die Annahme, diese Weisen seien aus dem Volksgesang übernommen, scheint mir ihr rein instrumentaler Charakter auszuschließen.) Die meisten dieser bald munteren, ja ausgelassenen, bald wehmütigen, ja tief traurigen, rhythmisch meist kurzatmigen, aber sehr prägnanten Melodien kann man als Tanzweisen bezeichnen, denen ein Text unterlegt wurde. Das tschechische Volksleben kennt eine Menge nationaler Tanzformen, den wilden furiant, den dupák (G'stampften), die skočnà (Hopser), medvěd (Bärentanz) usw. Die jüngste darunter dürfte die 1830 von einer Magd in Elbekostelet erfundene Polka sein. Bemerkenswert ist der große musikalische Reichtum des tschechischen Volksliedes, nicht nur in melodischer und rhythmischer Hinsicht, sondern auch,

was die Fülle der ihm innewohnenden harmonischen Möglichkeiten betrifft. Viel zutrauliche Anmut, liebenswürdige Herzlichkeit und kräftiger Bauernhumor klingt daraus, abwechselnd mit einer zarten, schwärmerischen Melancholie. Gesammelt wurden diese Lieder zuerst von den Kantoren und Lehrern auf dem Lande, und aus diesen Kreisen stammen auch die ersten Versuche von Liedern im Volkston. Der Lehrer J. J. Ryba machte damit den Anfang, doch lebt von seinen schlichten Gesängen schon gar nichts mehr. Glücklicher war F. M. Knize (gest. 1840), dessen von Smetana am Schluß der „Libuscha" als Leitmotiv zitierte Ballade „Břetislav und Jutta", und K. Vorel, dessen Lied „Nad Berounkou pod Tetinem" (die Melodie ist eine Reminiszenz an C. M. von Weber „Wenn sich rauschend Blätter regen") wirklich ins Volk drang. Die Königinhofer Handschrift reizte ganz besonders zur Komposition. Junge Literaten wie Machaček und Chmelensky, letzterer in seiner Lieder-Sammlung Věnec, d. h. Kranz agitierten in den dreißiger Jahren bei allen Prager Musikern für die Komposition tschechischer Texte. Nicht nur Skraup, Jelen usw., selbst Deutsche wie Kittl und Hanslick machten diese Mode mit. Des tschechischen Männergesanges nahm sich besonders der sehr begabte Jelen an.

Um diese Zeit fallen auch die ersten Ansätze zu einer tschechischen Oper. Vereinzelte und darum ganz bedeutungslose Versuche mit Singspielen hatte man schon am Ende des 18. Jahrhunderts gemacht, und diese Versuche führte der Kapellmeister Volanek im Hybernertheater (1789—1803) weiter. Unter dem Theaterdirektor Holbein brachte es der Kassierer Stěpanek, sein späterer Nachfolger, dahin, daß zu Weihnachten und später an Sonntagnachmittagen einige Opern in tschechischer

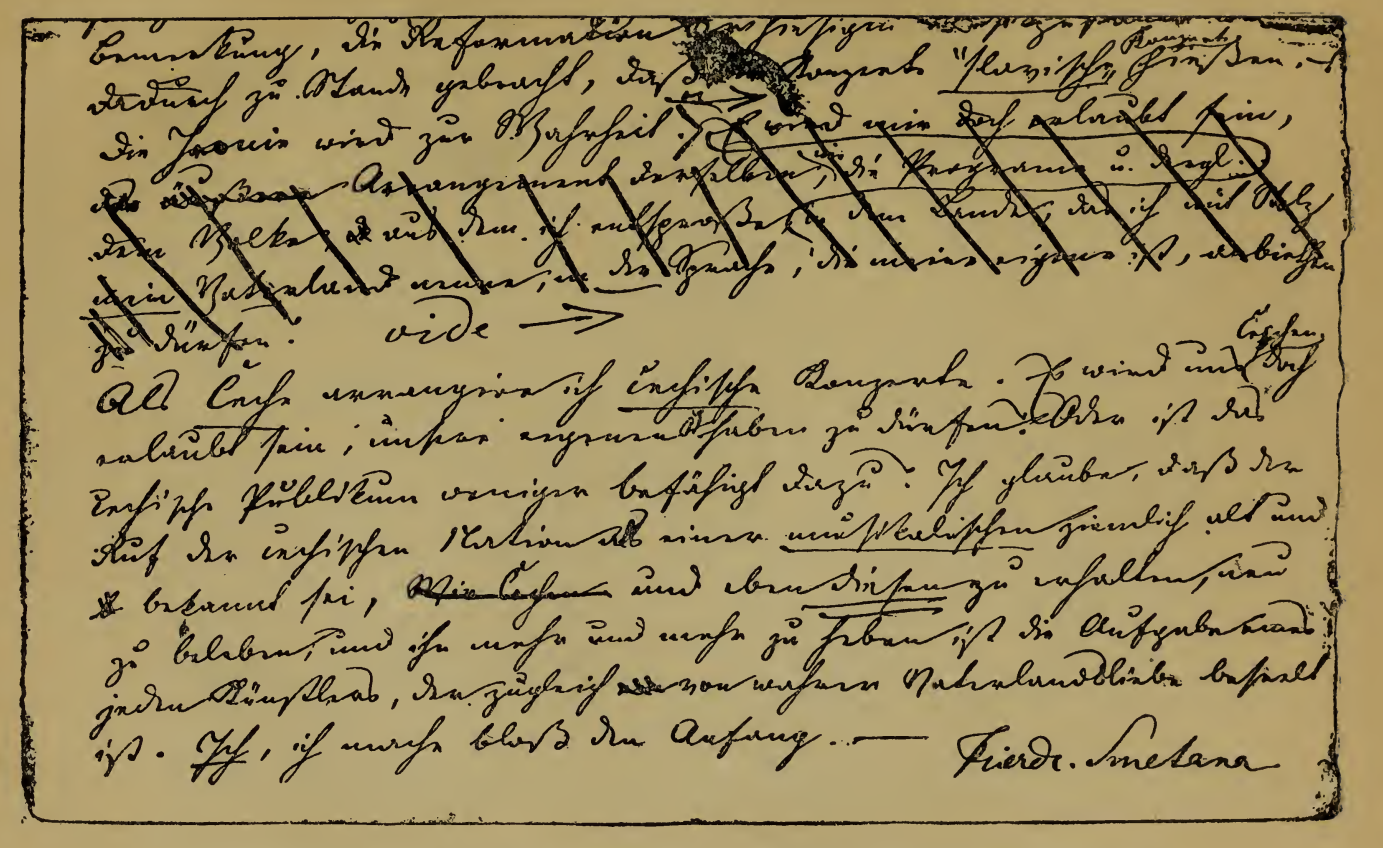
Sprache gegeben wurden. Zuerst 1823 die von Machaček übersetzte „Schweizerfamilie“, woraus eine Sippe aus der slovakischen Tatra gemacht wurde. So wenig Bedacht nahm man auf den Charakter der Musik, so wenig war man sich des Umstandes bewußt, daß das verschiedene Milieu eine verschiedene Musik erheischte. Nun nahm sich Fr. Skraup der Sache an, und sein Singspiel „Dráteník“ (der Drahtbinder) war 1825 die erste nennenswerte Originalleistung der Tschechen auf diesem Gebiete. Freilich zeigt sich in der Musik von Rasse keine Spur, desgleichen in den beiden pathetischen Opern „Oldřich und Božena“ und „Libussas Hochzeit“ (1834), die er seinem Erstling nachfolgen ließ. Es waren eben deutsche Kapellmeisteropern im romantischen Stile, ohne nationale Eigenart, nur mit böhmischen Stoffen und auf einen tschechischen Text. Dagegen errang Skroup einen großen Erfolg mit dem Liede „Kde domov muj?“ (Wo ist meine Heimat?) aus der Gesangsposse „Fidlovačka“ (Die Kirchweih), das trotz seiner gemütlich sentimentalen, unslavischen Melodie und trotz des harmlosen Textes geradezu ein nationales Kampflied geworden ist. Im folgenden Jahre (1835) kam das zweite Kampflied des Tschechentums, das temperamentvollere „Hej Slované“ des slovakischen Pfarrers Tomaschik auf, dessen Melodie übrigens polnischen Ursprungs ist.

So viel heiße Liebe zum eigenen Volkstum, so viel guter Wille in all diesen Bestrebungen sich offenbart: so wenig wären sie über den Wert provinzialer Spezialitäten hinausgelangt, wenn nicht ein Genie erstanden wäre, das sie aus der Ebene des Dilettantismus in den Bereich großer Künstlerschaft gehoben hätte und dieses Genie stellte sich gerade im rechten Zeitpunkt ein. Es war Smetana, der Vater der tschechischen Musik.

Friedrich Smetana

ist am 2. März 1824 zu Leitomischl als Sohn eines Brauers geboren. Sein Vater schon war ein eifriger Musikfreund, und die Klänge eines Pleyel und Gyrowetz drangen oft an die Wiege des Knaben, der frühzeitig Geige und Klavier spielte und kaum sechs Jahre alt bei einer Akademie sich schon öffentlich hören ließ. Auf dem Gymnasium zu Prag wurde er Mitschüler Eduard Hanslicks, der ihm auf seine Mitteilung, er treibe Musik ganz ohne Lehrer, spöttisch erwiderte: „Da wird was G'scheites draus werden." Die nächsten Jahre schienen dem künftigen Propheten der tönend bewegten Form allerdings Recht zu geben. Wenn der junge Smetana, um sich und seinen Genossen das Notenmaterial für ihre musikalischen Zusammenkünfte zu beschaffen, die Werke, die er von der Militärkapelle auf der Sofieninsel gehört, aus dem Gedächtnis aufschreibt und für Streichquartett arrangiert, so zeugt das freilich von einer seltenen tonkünstlerischen Begabung, aber die humanistischen Schulzeugnisse sahen auch darnach aus. Selbst die strenge Zucht seines Pilsner Onkels, unter die man ihn stellte, wollte nichts fruchten. Was sollte man schließlich mit dem Durchgefallenen beginnen? Der Onkel riet, da der Junge es durchaus so wolle, ihn in Gottesnamen Musiker werden zu lassen. Der Vater sagte nicht nein, entzog ihm aber jegliche Unterstützung.

Bettelarm, aber glückselig kehrte Smetana 1843 nach Prag zurück. Seine Jugendfreundin und spätere Frau, die Pianistin Katharina Kolař, eine Schülerin von Proksch, führte ihn dort ihrem Meister zu, der ihn sowohl im Klavierspiel als auch in den theoretischen Wissenschaften unterrichtete. Auch Kittl, der neue Direktor des Kon-



DER SCHLUSS DES AUFRUFS SMETANAS ZU SEINEN ORCHESTERKONZERTEN

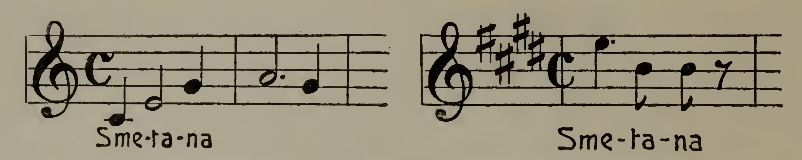
Original in der Autographensammlung von Fritz Donebauer in Prag



servatoriums, nahm sich seiner an und verschaffte ihm einen guten Posten als Musiklehrer beim Grafen Thun. Vier sorgenfreie Jahre widmete Smetana nun mit eisernem Fleiße seiner musikalischen Ausbildung. Dann versuchte er sich auf eigene Füße zu stellen, verließ den Dienst und — sah sich nach einer mißglückten Konzertreise sehr bald dem Elend preisgegeben. Nicht einmal ein Klavier nannte er mehr sein eigen. Selbstmordgedanken gingen ihm durch den Kopf. In dieser Not wandte er sich im März 1848 an — Liszt. „Ich habe keinen Caventen als mich selbst und — mein Wort, welches aber mir heilig und eben deshalb vielleicht sicherer ist als hundert Caventen." Und Liszt, der Hochherzige, half. Smetana konnte in aller Bescheidenheit ein eigenes Musikinstitut eröffnen und in Jahresfrist seine Braut Katharina heimführen. Sein Ruf als Pianist wuchs mit jedem Tage, namentlich sein Chopinspiel galt als unvergleichlich

Schwerer sollte es ihm werden, sich als schaffenden Tonkünstler durchzusetzen. Die Six morceaux caractéristiques, die er Liszt als Probe seines Talentes übersandt und gewidmet hatte, rechnete dieser zwar „zu den ausgezeichnetsten, schönst empfundenen und feinst ausgearbeiteten der letzten Zeit", aber bei den „Stammbuchblättern" warnte ihn Klara Schumann ziemlich hochfahrend, die Romantik nicht im Bizarren zu suchen. Robert Schumann selbst, den er 1849 in Leipzig besuchte. riet ihm, Bach zu studieren, und als Smetana erwidert hatte, den habe er schon studiert, meinte Schumann: „Dann studieren Sie ihn noch einmal." Unbefriedigt wandte sich Smetana nach Weimar, wo ihn sein Gönner Liszt mit offenen Armen aufnahm. Der dortige Kreis der neudeutschen Musiker hatte ein drolliges mnemotechnisches Hilfsmittel, sich die richtige Betonung des

Namens Smetana zu merken, nämlich: „Nicht nach der Leonoren-Ouvertüre: sondern nach der zu Fidelio:



Man sah auf der Altenburg den gutmütigen, munteren, hochbegabten Böhmen, der seinen Besuch 1857 wiederholte, immer ungern scheiden. Er selber schrieb an Liszt: „Betrachten Sie mich als einen der eifrigsten Jünger unserer Kunstrichtung, der mit Wort und Tat für deren heilige Wahrheit einsteht und wirkt." In Prag hingegen zog seine Festsinfonie über das Thema der österreichischen Kaiserhymne (mit dem kostbaren Scherzo) ohne besonderen Eindruck vorüber, und sein herrliches g-moll Trio „Zum Andenken an mein erstes Kind Friederiekchen" wurde von der Kritik geradezu abgelehnt. Und als er, durch Chopins Mazurken angeregt, einige „poetische Polkas" für Klavier erscheinen ließ, blieb sein glücklicher Gedanke, diesen tschechischen Volkstanz in idealisierter Form der Kunstmusik zuzuführen, völlig unverstanden.

Solche Erfahrungen mögen es ihm erleichtert haben, einem ehrenvollen Rufe zu folgen, der ihn 1856 zur Leitung der „Philharmonischen Gesellschaft" nach Götaborg lud. Freund Alexander Dreyschock hatte das auf einer Tournée durch Schweden vermittelt. Smetanas materielle Lage besserte sich dadurch sehr; im Publikum gewann er sich bald die allgemeine Sympathie. Die Ferien pflegte Smetana regelmäßig in der Heimat zu verbringen, schon aus Rücksicht auf seine kränkelnde Frau, die das nordische Klima nicht vertrug. 1859 starb

sie ihm, als sie wieder einmal auf der Heimreise begriffen waren, in Dresden.

Seine künstlerische Tätigkeit in Schweden konnte Smetana befriedigen, da es ihm durch ein planvolles Vorgehen gelang, den „antediluvianischen" Standpunkt der Götaborger dem modernen allgemach zu nähern. Als Komponist beschritt er mit drei sinfonischen Dichtungen: „Richard III.", „Wallensteins Lager" und „Hakon Jarl" (nach Öhlenschlägers Drama) die Wege Lißzts, der ihn nach Einsicht in die Partituren (1857) umarmte und küßte. Aber ebendort passierte es ihm, daß der zufällig auch in Weimar anwesende Herbeck sich äußerte, die Tschechen seien im Grunde doch nur reproduzierende Musiker. Diese Bemerkung traf Smetanas nationalen Ehrgeiz. Damals schwur er sich's zu, in der Widerlegung dieser Ansicht seine Lebensaufgabe zu erblicken, und — er hat Wort gehalten . . .

Während Smetana in Götaborg die Fahne der neudeutschen Schule flattern ließ, hatten sich in Prag große Umwälzungen vollzogen. Das Oktoberdiplom des Jahres 1860 belebte den Mut der Tschechischnationalen und gab den Anstoß zu einer rascheren politischen und kulturellen Entwicklung des Tschechentums. Streng utraquistisch blieb freilich das Konservatorium unter Krejči, einem gediegenen Kirchenmusiker, aber starrsinnigen Reaktionär. Aber in vielen der früheren musikalischen Verbände, welche bisher Angehörige beider Volksstämme umschlossen hatten, gab es nationale Sezessionen. Zunächst trennten sich die Gesangvereine, was zur Gründung des „deutschen Männergesangvereins" einerseits und des tschechischen „Hlahol" andererseits führte. Dann wurde der tschechische Kunstverein „Umělecká Beseda" ins Leben gerufen, dessen Musiksektion zu besonderer Blüte kam, und ein tschechischer „Akademischer Gesangverein" trat zusammen.

Die älteren Institutionen, die Cäcilien- und Sophienakademie verloren nun ihre Bedeutung. Gleichzeitig rückte das seit der Mitte der vierziger Jahre von einer mit Feuereifer Gelder einsammelnden Gesellschaft betriebene Projekt, die Erbauung eines eigenen tschechischen Theaters der Verwirklichung immer näher, denn der politische Führer der Nation, Rieger, hatte es durchgesetzt, daß statt der ins Auge gefaßten großen National-Bühne einstweilen eine kleinere, das sogenannte Interimstheater erbaut wurde. Die Eröffnung fand am 18. Nov. 1862 statt.

Auf die Kunde, was in der Heimat sich vorbereite, litt es Smetana nicht länger im fernen Götaborg. Er gab seine gute Stellung dort kurz entschlossen auf und kehrte im Mai 1861 nach Prag zurück, um dem Vaterlande seine Kräfte anzubieten. Gerührt umarmten ihn die Häupter der jungtschechischen Dichterschule, Hálek und Neruda, für solche nationale Treue. Denn eine gewagte Sache war ein solcher Entschluß, und wenn es auch wie ein Geisterfrühling durch alle Kreise der Tschechen wehte, so gehörte ein ungemeiner Idealismus, eine seltene Entsagungsfähigkeit dazu, weil das materielle Vermögen der Nation noch in keinem Verhältnis stand zu der Weite ihres Wünschens und Strebens. Als Smetana in Prag sein erstes Konzert gab, stand er vor einem leeren Saal, und die durch Kittls Abgang frei gewordene Stelle des Konservatoriumleiters erhielt auf Ambros' Betreiben nicht er, sondern Krejči. So sah sich Smetana bestimmt, als Lenker und Anreger in den neugegründeten tschechischen Korporationen zu wirken und bei dem Shakespearefest der Beseda (1864), der ersten, im großen Stil versuchten Kundgebung des erwachten Tschechentums, stand er schon an der Spitze. Daneben schrieb er Musikkritiken für die „Národni Listy“, das

Triumph-Sinfonie von Friedrich Smetana. op. 6.

Allegro vivace!

Nach dem Manuskript

IM BESITZE DES HERRN FORSTMEISTER JOSEF SCHWARZ IN PRAG



Organ der jungtschechischen Partei und versuchte mit der Beseda tschechische Abonnementkonzerte. Obzwar das Unternehmen infolge finanzieller Schwierigkeiten nicht über drei Abende hinauskam, ist es geschichtlich doch bedeutsam, denn das nationale Programm, das Smetana bei dieser Gelegenheit entwickelte — es ist bezeichnenderweise deutsch konzipiert, weil diese Sprache dem deutsch erzogenen Künstler beim schriftlichen Gedankenausdruck geläufiger war als seine Muttersprache — dieses Programm hat die Ziele der tschechischen Kunstpolitik auf Jahrzehnte hinaus festgesetzt.

Smetanas nationale Tendenz wird nun auch in seinem Schaffen offenbar. Und zwar knüpfte er nach seiner Rückkehr genau dort an, wo er jene Bahnen vor dem Götaborger Intermezzo verlassen hatte: bei den Klavierstücken auf der Grundlage des tschechischen Volkstanzes (Souvenir de Bohême). Seine Tätigkeit als Chordirektor wies ihn dann vorzugsweise auf das Gebiet des Männergesanges hin. Hier hatte er sogar einen Vorgänger, den mährischen Augustiner Paul Křizovský († 1885), dem es gelang, in seinen Chorwerken, worunter besonders die „Utonulá" (Die Ertrunkene) auf Smetana Eindruck machte, echte nationale Töne anzuschlagen. Smetana folgte diesem Beispiel in den Chören „Tři jezdci" (Drei Reiter), „Odrodilec" (Der Renegat), „Rolnická" (Bauernlied), „Česka piseñ" (Das tschechische Lied). Nach ihm haben sich der tschechischen Chorkomposition besonders Karl Bendl und A. F. Tovačovský erfolgreich zugewendet.

Smetana selbst wurde von diesem Genre bald durch wichtigere künstlerische Ziele abgezogen. Sein Sinnen und Trachten galt der Nationaloper. Das neue tschechische Theater hatte diese nicht weiter gebracht, da der erste

Kapellmeister Mayer, ein Routinier, bei dem zwar alles klappte, dem aber höhere Ideale fehlten, die italienische und die Pariser große Oper pflegte und sein Ehrgeiz befriedigt war, wenn diese Werke in tschechischer Sprache erschienen. Die Originalopern, die er brachte, waren 1863 „Vladimir“ von Skuherský, dem Leiter der Orgelschule, einem gediegenen Tonsetzer ohne Theaterblut; 1865 „Die Templer in Mähren“ und zwei Jahre später die „Drahomira“ von dem jungen Karl Schebor (1843—1903), einem begabten, in Meyerbeers Fußstapfen tretenden Musiker, dessen weiteres Schaffen aber die Aufmerksamkeit nicht gerechtfertigt hat, welche diese Erstlinge erregten. Wie es damals künstlerisch im Interimstheater zuging, beleuchtet die Tatsache, daß man im „Don Juan“ Koloratur-Arien von Vaccai einlegte und in den Zwischenakten bisweilen Zirkusspezialitäten sich sehen ließen.

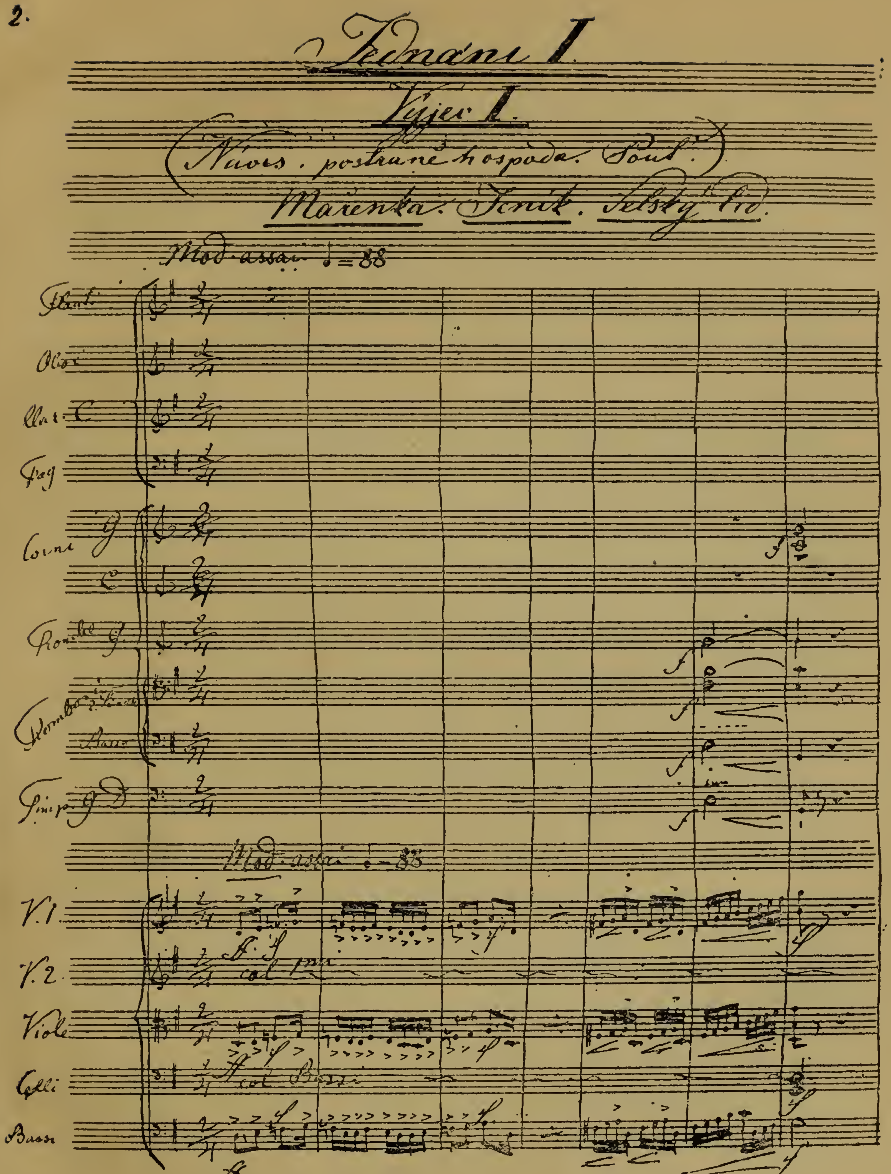
Smetana hatte, kaum nach Prag zurückgekehrt, bei verschiedenen Literaten wegen eines Opernbuches angeklopft und endlich von Sabina das historische Libretto „Braniboři v Čechách“ (Die Brandenburger in Böhmen) erhalten. Dieses komponierte er 1862/3. Ein schwaches Stück, aktuell nur durch den Gegensatz zwischen Tschechentum und Deutschtum, der die im Anfang des 14. Jahrhunderts spielende Handlung treibt. Dabei ist es charakteristisch, daß die das Land verwüstenden Brandenburger noch verhältnismäßig gut wegkommen, während den eigentlichen Bösewicht und Verräter der Deutschböhme spielt. Smetana schuf auf dieser unebenbürtigen dichterischen Grundlage in den „Brandenburgern“ die erste tschechische Oper mit wirklich nationalem Kolorit. Obwohl von Weimar her überzeugter Wagnerianer, wußte er nur zu gut, daß er seinen in Bezug auf die Oper noch stark verzopften Landsleuten

für den Anfang nicht allzuviel Reformatorisches zumuten dürfe, und begnügte sich damit, statt der üblichen Einteilung in Arien, Kavatinen, Chöre usw. die Szene als Einheit zu setzen. Die Uraufführung kam erst am 5. Januar 1866 zustande, also im selben Jahre, da die preußische Heeresmacht wieder in Böhmen einrückte. Smetanas Erfolg war vollständig. Er erhielt jetzt sogar den Harrachpreis, den ihm zuzusprechen die Jury (Ambros, Kittl und Krejči) über zwei Jahre lang gezögert hatte. Und nun kam, schon am 30. Mai des nämlichen Jahres, seine zweite Oper heraus: Prodaná nevěsta (Die verkaufte Braut).

Schon während der Arbeit an den „Brandenburgern" hatte ihm Sabina diese „Operette" übergeben, und Smetana machte sich auch gleich damit zu schaffen. Ihm lag daran, zu zeigen, daß er nicht nur in der Sphäre des Pathos zu Hause sei und auch im leichteren, volkstümlichen Stil etwas leisten könne. Die meisten tschechischen Musiker glaubten damals, dem Ideal einer nationalen Musik durch eine primitive Nachbildung der Volkslieder näher kommen zu können, wogegen Smetana vor allem in der künstlerischen Durchbildung mit allen Errungenschaften der modernen Harmonie und Technik das Heil erblickte. In der „Verkauften Braut" verbindet sich nun die Volkstümlichkeit der melodischen Erfindung auf das glücklichste mit einer kunstvollen Gestaltung. Das Buch war ein glücklicher Griff in das böhmische Volksleben, ein Stück gesündester Heimatskunst. Die Gestalten des Heiratsvermittlers, der liebenden Dorfschönen, des dummen Bauernburschen usw. waren so populär, wie etwa für uns Deutsche die Personen des „Freischütz". Doch war für Smetanas Musik nicht dieser, sondern wohl eher Mozarts „Figaro" das dem ver-

schiedenen Stoff natürlich sinnvoll angepaßte Vorbild. Der unerschöpfliche Strom frischer, einprägsamer, national gefärbter, ungesuchter Melodik, der kernige Humor, die originelle harmonische Fassung, die sprudelnde Polyphonie des Orchesters — alles das macht die „Verkaufte Braut" zu einem Meisterwerke der Opernliteratur. Nach der jubelnd aufgenommenen Uraufführung am 30. Mai war Smetana unbestritten als der erste Komponist seines Volkes anerkannt und erhielt daraufhin die eben freigewordene Stelle eines ersten Kapellmeisters am tschechischen Theater. Das Ziel seines beruflichen Strebens war erreicht.

Als Komponist freilich meinte er nun erst recht beginnen zu sollen. Einen deutschen Text von Wenzig, „Dalibor", ließ er sich ins Tschechische übersetzen und beendete die Komposition Ende 1867. Wer den Prager Hradschin besucht, kommt gewöhnlich auch an der Daliborka vorbei, jenem altersgrauen Turm, genannt nach dem sagenhaften Helden, der im 15. Jahrhundert darin schmachtete, sich eine Strohfiedel machte und so schön darauf spielte, daß die Leute gern unten an der Mauer ihm lauschten. Diesen an sich gewiß poetischen Stoff hat Wenzig teils nach dem Fidelio-, teils nach dem Lohengrin-Exempel bearbeitet, und wiederum mußte die Musik über die handgreiflichen dramatischen Schwächen des Buches hinwegtragen. Nur teilweise kann sie das, besonders wenn ihr nicht die Liebe des Publikums zu der vertrauten Gestalt des geigenden Ritters entgegenkommt. Das war bei der Prager Uraufführung (16. Mai 1868) allerdings der Fall. Aber um so größere Bedenken erweckte Smetanas Musik. Obwohl er Wagners Prinzipien noch keineswegs konsequent folgte, obwohl es im Dalibor von Melodien in der alten Form geradezu



Verlag von Bote & Bock in Berlin *Nach dem Manuskript*

SMETANA, ANFANG DES 1. AUFZUGES DER „VERKAUFTEN BRAUT"
im Besitze des Herrn Forstmeister Josef Schwarz in Prag.



wimmelt, hatte er dem Gros seiner Landsleute doch viel zu viel zugemutet. Der Reichtum des Orchesters, die leitmotivische Sinnigkeit, das Vorwalten der Deklamation — alles das verwirrte ein seinem Wesen nach kleinstädtisches, im Erfassen eines künstlerischen Organismus ungeübtes Publikum. Man warf Smetana vor, daß er Wagner überwagnere (!), daß er in das nationale Volksliederidyll das Gift des reflektierenden Germanismus bringe usw.

Es bildeten sich nun zwei Parteien. Für die Philister führte der Gesanglehrer Pivoda das Wort, bisher Smetanas Anhänger, jetzt sein entschiedener Feind. Das Fach-Organ dieser Gruppe bildeten die „Hudební Listy“. Aber auch Smetanas Verehrer, der treffliche Musiker L. Prochàzka und der geistvolle Ästhetiker Otto Hostinský, raillierten sich und führten den Kampf für Richard Wagner und Smetana. Ein heftiger Federkrieg entbrannte. „Dalibor“ war das Feldgeschrei der Fortschrittler. Nach diesem Werk, das Smetana selbst sehr liebte, nannte sich eine musikalische Zeitschrift.

Der Meister selbst erweiterte den Kreis seiner Tätigkeit, indem er 1869 abermals philharmonische Konzerte ins Leben rief. Daneben arbeitete er die „Verkaufte Braut“ für Paris, wo sie gegeben werden sollte, um und ersetzte den Prosadialog durch Rezitative. Ein harter Schlag für ihn und seine Partei war die Ablehnung des Werkes durch die russische Kritik bei seiner Aufführung in Petersburg (1870). Eine neue Arbeit mußte ihn trösten, und die gehobene Stimmung der Tschechen, als 1871 Kaiser Franz Josef sich zum König von Böhmen krönen lassen wollte, begeisterte auch ihn, einen längst gefaßten Plan auszuführen, nämlich die Oper „Libussa“, deren Text (von Wenzig) er schon

seit Jahren besaß. Sie sollte ein „Weihfestspiel", die Krönungsoper werden und ist jedenfalls Smetanas bedeutendste Leistung im pathetischen Stil. Das Libretto entbehrt freilich der dramatischen Spannung und zerfällt in drei Bilder: Libussas Gericht, Libussas Vermählung, Libussas Prophetie. Aber der musikalische Fortschritt gegen „Dalibor" ist enorm, der sinfonische Aufbau bewundernswert, das Ganze großzügig und getragen von wahrer Fest- und Feierstimmung. Für die tschechische Musik hat das Werk auch darum eine große Bedeutung, weil sich darin Smetana einer sehr sorgsamen, dem Geiste der Sprache gemäßen Deklamation befleißigt hatte, wozu ihm die prinzipiellen Artikel Hostinskýs und der Elise Krasnohorský die Anregung gaben. Hostinskýs Nachweis, daß der Charakter einer Nationalmusik auf der Rhythmik und auf dem Tonfall der Sprache beruhe (1871), war eine epochemachende Erkenntnis.

Da die Krönung unterblieb, wurde die Partitur ohne jede Aussicht auf eine Aufführung beendet, zumal man seit dem „Dalibor" seinen künstlerischen Bestrebungen vielfach mit Mißtrauen entgegenkam.

Um aber die lebendige Fühlung mit der Bühne wieder zu gewinnen, machte er sich, während „Libussa" als Zukunftsmusik im Pulte lag, gleichsam erholungshalber an einen heiteren Stoff. Züngel schrieb ihm nach einem französischen Lustspiel das Buch: „Die beiden Witwen", woraus Smetana, der Beschaffenheit des Stoffes entsprechend, eine feine Konversationsoper, etwa in der Art Aubers, komponierte (1873—1874). Aber selbst mit dieser leichten und pikanten Musik drang er nicht kampflos durch. Das Publikum hatte etwas in der Art der „Verkauften Braut" erwartet, die Kritik witterte auch hier Wagnerismus und sprach von einer „Oper für Orchester

mit Begleitung des Gesanges". Eine gründliche Umarbeitung (1876), welche den Prosadialog in Rezitative verwandelte, brachte die Oper in der Gunst des Publikums nicht weiter. Nicht einmal Smetanas Stellung als Dirigent blieb mehr unangetastet, ja es kam so weit, daß seine Gegner Unterschriften sammelten zu einer Petition „um sofortige Beseitigung des unfähigen Kapellmeisters Smetana".

Alle diese Vorkommnisse, die angestrengte Tätigkeit, die Menge der erfahrenen Kränkungen erschütterten die Gesundheit des zart organisierten Mannes. Ein nervöses Leiden stellte sich ein in Gestalt eines quälenden Sausens und Pfeifens im Ohr, und im Oktober 1874 wurde er vollständig taub. Nur das Sausen im Kopfe blieb und steigerte sich bis zur Unerträglichkeit bei geistigen Anstrengungen, vor allem bei der Komposition. Er mußte den Dienst als Kapellmeister quittieren und den Schmerz erleben, daß sein Feind und Vorgänger Mayer nunmehr Direktor des Theaters wurde. Mit ihm zog auch die von Smetana ferngehaltene lockere Operettenmuse ein.

Die tschechische Opernproduktion war inzwischen durch den Erfolg der „Verkauften Braut" zu lebhafter Tätigkeit geweckt worden: W. Blodek („Im Brunnen" 1867), K. Bendl („Leila" 1868), A. Hřímalý („Der verwunschene Prinz" 1872), K. Rozkoschný („Die St. Johanns-Stromschnellen" 1871, später „Aschenbrödel" 1885), um nur die erfolgreichsten dieser ihrem Wesen nach eklektischen Arbeiten zu nennen, die aber doch auch schon den von der „Verkauften Braut" angeschlagenen Volkston widerhallen. Zwei andere Opern-Komponisten tschechischer Abkunft, Th. Bradský (Berlin) und E. Náprawnik (Petersburg), gingen in dem Opernwesen ihrer zweiten Heimat auf.

Smetanas Lage war eine verzweifelte, aber er ließ den Mut nicht sinken. Noch immer auf Heilung hoffend, wollte er die Opernkomposition bis dahin aufschieben und wandte sich der Instrumentalmusik zu. So entstanden die sechs sinfonischen Dichtungen, die er zu einem Zyklus „Má vlast" (Mein Vaterland) zusammenfaßte, nämlich: „Wyschehrad" (die alte böhmische Königsburg) und Vltava („Die Moldau") im Jahre 1874, Schárka (eine Heldin des böhmischen Mädchenkrieges) und „Aus Böhmens Fluren und Hainen" 1875, Tábor (das Hussitenlager) 1878 und Blaník (der böhmische Kyffhäuser) 1879. Diese Werke, die von Liszt nur noch allgemein angeregt, im besondern aber ganz selbständig, aus der jeweiligen Idee gestaltet sind, bilden wohl das künstlerisch Vollendetste, was Smetana geschaffen hat, eine großartige Epopoe und Verherrlichung der Heimat und Heimatsage in Tönen. Am populärsten ist die „Moldau", auch außerhalb Böhmens. Wohl darum, weil der Vorwurf sich musikalisch ganz sinnenfällig und ohne detaillierte, lokale Voraussetzungen darstellen läßt. Mit der Meisterschaft und dem Glanz der Instrumentation wetteifert die Lebendigkeit und Anschaulichkeit dieser Schilderungen. Smetana selbst bezeichnete diesen Zyklus und das 1876 entstandene Streichquartett „Aus meinem Leben" als die Grundlagen seiner Zukunft.

Dieses Streichquartett ist eines der wenigen Werke, worin Smetana seinen persönlichen Empfindungen Ausdruck gibt. Mit dem großen Apparate des Orchesters sprach er wie mit erhobener Stimme als Volksredner zu seiner Nation, um den Sturm des Patriotismus zu entfachen. Von seinen eigenen Leiden und Freuden mochte er nur im intimsten Kreise erzählen. „Ich hatte nicht die Absicht," schreibt er, „ein Quartett nach einem

bestimmten Rezept und in den uns geläufigen Formen zu komponieren, in denen ich schon als Schuljunge der Theorie genug gearbeitet habe. Bei mir ergibt sich die Form einer jeden Komposition von selbst aus dem Gegenstande." Diese Originalität der Form war auch die Ursache, woraus der Prager Kammermusikverein seinerzeit die Aufführung rundweg — ablehnte. — Das Erscheinen der „Slavischen Tänze" Dvořaks, deren allzu allgemeiner Titel ihm mißfiel, veranlaßte Smetana dann, eine Folge von „Tschechischen Tänzen" für Klavier zu veröffentlichen, worin er nicht nur seinen früheren Gedanken, die Idealisierung der Polka wieder aufnahm, sondern sich auch andere, ganz bestimmte Arten von Volkstänzen zum Vorwurf nahm. Daneben entstanden noch mehrere Männer- und Frauenchöre, auch Gesänge mit Klavier („Abendlieder") u. a. m.

Die Gegner Smetanas im Theater hatten übrigens bald abgewirtschaftet. 1875 übernahm ein neues, ihm wohlgesinntes Konsortium die Pacht und gab ihm dadurch Mut zu neuem, dramatischem Schaffen. Mit überraschender Schnelligkeit komponierte er Anfang 1876 die lyrische Oper „Hubička" (Der Kuß), deren Text ihm Elise Krásnohorský geschrieben hatte. Noch in demselben Jahre fand die Premiere statt und brachte ihm einen vollen äußeren Erfolg. Freilich waren die Alttschechen der Aufführung fern geblieben, und ihre Presse ignorierte sie vollständig. „Aus Mitleid mit dem tauben Komponisten." Das Buch, obzwar gewiß kein dramaturgisches Meisterwerk, bot wenigstens lebenswahre Gestalten, und die Dorfkomödie, die sich um einen verweigerten Kuß dreht, löste Smetanas beste Kräfte aus. Volkslied und Volkstanz bilden die musikalischen Höhepunkte der Partitur, freilich in der kunstvollen Fassung durch eine Meisterhand.

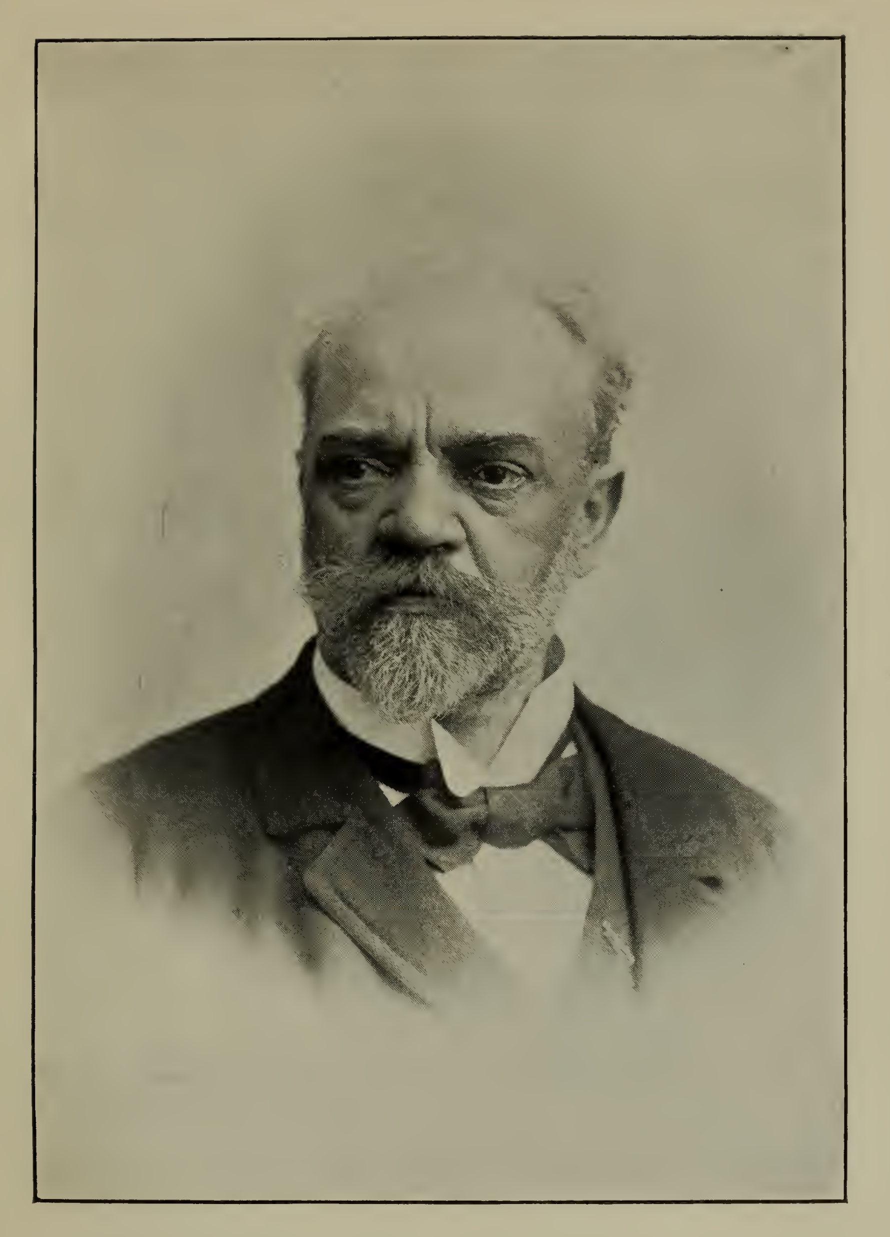
Die wiedergewonnene Fühlung mit dem Theater hat Smetana dann nicht mehr verloren. Allerdings war schon nach Jahresfrist das jungtschechische Konsortium gestürzt und Mayer abermals Direktor der Oper geworden. Aber er mußte immerhin seine feindselige Haltung gegen Smetana aufgeben und brachte am 18. September 1878 sogar eine neue Oper Smetanas, das inzwischen vollendete Tajemstvi „Geheimnis" (Text wieder von der Krasnohorský) heraus. Wir haben hier des Meisters künstlerisch bestes Bühnenwerk, das, was ihm an frischer Rassenkraft im Vergleiche zur „Verkauften Braut" etwa fehlen mag, durch die Vornehmheit des Geschmacks und die Reife der Darstellung reichlich ersetzt. Zum erstenmal wieder seit den Tagen der „Verkauften Braut" fanden sich die Parteien in einmütiger Anerkennung des Meisters zusammen, Smetanas 50jähriges Künstlerjubiläum (1880) war eine förmliche Nationalfeier, und als das mittlerweile aufgebaute, prächtige tschechische Nationaltheater 1881 eröffnet werden sollte, war niemand darüber im Zweifel, daß dies nur mit der „Libussa" geschehen könne (11. Juni). Smetana stand auf dem Gipfel seines Ansehens. Nun erlebte er noch im August des nämlichen Jahres die Katastrophe des Brandes, der das kaum fertiggestellte Theater, den Stolz der Nation, in Asche legte, stellte sich mit unermüdlichem Eifer in den Dienst der Aktion zum Wiederaufbau, dirigierte und ließ sich zu Gunsten der guten Sache als Pianist hören und durfte sich bei der hundertsten Aufführung der „Verkauften Braut" des grenzenlosen Enthusiasmus der Bevölkerung freuen. Selbst Mayer, sein alter Feind, neigte sich nun seiner Größe. Endlich wurde ihm — Ende 1881 — auch die Genugtuung zuteil, daß man eines seiner Werke in Deutschland aufführte: „Die beiden Witwen" (in Hamburg).

Aber diese Genugtuung war nur eine äußere. In sein Tagebuch schrieb er, er habe keine Lust mehr, seine Musik über die Landesgrenzen zu verbreiten. „In meinem bescheidenen Dasein habe ich mich begnügt mit der Anerkennung meines Volkes, und die Ovationen des tschechischen Publikums waren ein reichlicher Lohn meines Strebens, das so rein, so heilig und so wahrhaft ist."

Nach solchen Erfolgen war die kühle Aufnahme der Premiere seiner neuen Oper „Certova stěna" (Die Teufelswand) am 29. Oktober 1882 ein harter Schlag für Smetana. Was das mißratene Libretto der Elise Krásnohorský (es handelt sich um die Geschichte, wie ein junges Mädchen den großen Herren Wok von Rosenberg davon abbringt, sein Leben als Klosterbruder zu enden) an Wirkung übrig ließ, ruinierte eine matte und elend ausgestattete Aufführung. Die Musik Smetanas blüht noch immer in schöner Erfindung, ein interessantes Teufelsmotiv, eine Verbindung dreier übermäßiger Dreiklänge, beweist, daß sein harmonisches Tonvorstellungsvermögen noch nichts eingebüßt hatte. Aber die auffallende Reserve, die er sich streckenweise im Orchester auferlegte, deutet darauf hin, daß ihm die dynamische Abwägung der Instrumente gegen die Gesangstimmen schon nicht mehr leicht fiel. Die Schlappe traf Smetana umso härter, als man kurz zuvor Dvořaks in den von ihm perhorreszierten Bahnen Meyerbeers wandelnden Demetrius mit allem Aufwand herausgebracht hatte. „Ich bin also schon zu alt," schluchzte er, „ich soll also nichts mehr schreiben, sie wollen nichts mehr von mir." Allein wenige Tage später sollte ihn die begeisterte Aufnahme der ersten Gesamtaufführung seines Zyklus „Mein Vaterland" von einer so pessimistischen Auffassung heilen.

Um so schlimmer machte seine körperliche Lage sich jetzt fühlbar. Das Bohren und Sausen im Kopfe, das ihn beim Komponieren quälte, steigerte sich nun bis zur Unerträglichkeit, und in dem als eine Fortsetzung des „Aus meinem Leben" gedachten D-moll-Quartetts gewahrt man deutlich die Spuren sinkender Kraft. Smetana selbst war sich dessen bewußt. „Mir scheint, ich verliere die Lebendigkeit des musikalischen Denkens, alles ist wie nebelhaft, gedrückt und wehmütig. Ich meine, daß ich am Ende all meines originellen Schaffens angelangt bin und daß in Bälde sich eine Armut an Gedanken einstellen wird und darnach eine lange, lange Pause, in der mein Talent völlig verstummen muß." Nichtsdestoweniger trug er sich noch mit allerlei Plänen, arbeitete an einer Oper „Viola" (nach Shakespeare) und an einer Orchestersuite „Prager Karneval", welche typisch tschechische Gestalten im Rahmen des Faschingstreibens charakterisieren sollte. Die durch eine beispiellose Opferwilligkeit des tschechischen Volkes ermöglichte Wiedereröffnung des Nationaltheaters am 18. November 1883 (mit „Libussa") bildete sein letztes freundliches Erlebnis. Denn unaufhaltsam schritt die Krankheit fort. An der Viola schrieb er nur noch, „damit die Welt einmal weiß, was im Kopf eines Musikanten vorgeht, der in einem solchen Zustand ist, wie ich". Bei einer Aufführung der „Verkauften Braut" langweilte er sich „wie nie im Leben". Anfang 1884 verwirrten sich seine Sinne, und während die Nation seinen sechzigsten Geburtstag feierte, rang der Meister in der Prager Irrenanstalt mit dem Tode. Am 12. Mai erlöste ihn dieser von seinen Leiden.

Das war das Ende des Mannes, der den Tschechen eine nationale Musik aus dem Nichts geschaffen hatte und dessen musikalisches Genie ihn auf dem Gebiete der



Antonín Dvořák



Oper vielleicht zu den höchsten Leistungen befähigt hätte, wenn ihm der ebenbürtige Dichter, der schlagkräftige Dramatiker begegnet wäre, nach dem er verlangte. So ist seine Musik, an schlechte oder mittelmäßige Texte gebunden, nicht imstande gewesen, sich voll zur Geltung zu bringen und — mit Ausnahme der „Verkauften Braut" — im Weltrepertoire zu behaupten. Smetanas Ruhm als Opernkomponist im Auslande datiert überhaupt erst seit dem Gastspiel des tschechischen Nationaltheaters in Wien gelegentlich der Musik- und Theaterausstellung des Jahres 1892. Wir wissen, daß des Meisters Ehrgeiz nicht so weit ging, daß er sich mit einer partikularistischen Bedeutung begnügen wollte. Allein eine so starke Begabung wie die seine war zur Wirkung in weiterem Umkreise berufen, und in seinen rein instrumentalen Werken hat sie diese Kraft bisher auch glänzend bewährt. Denn das Nationale, woraus die Blüten der Musik des 19. Jahrhunderts sprießen, was ist es anderes als völkisch-individualisiertes Menschentum?

Dvořák

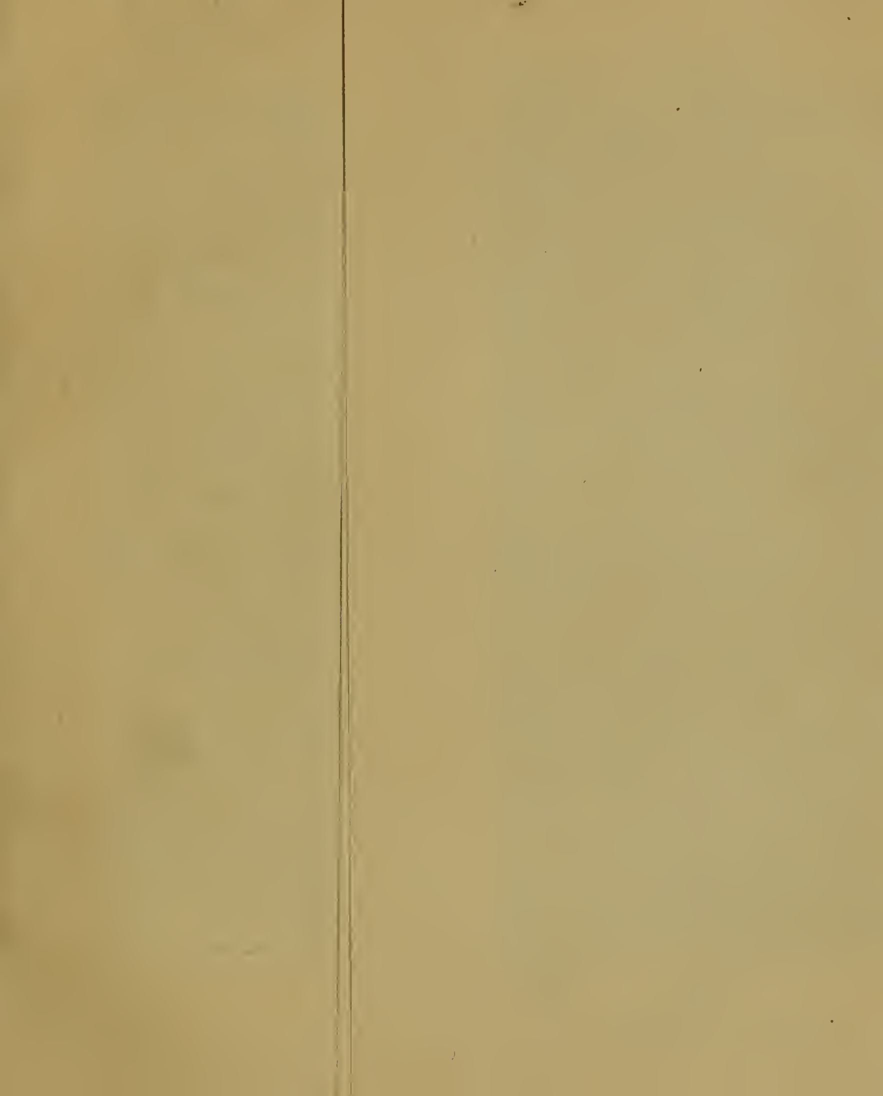
Während in den tschechischen Kreisen Prags der Kampf um Smetana am heftigsten entbrannte, führte man in einem Konzert des Gesangvereins „Hlahol" (am 9. März 1873) den „Hymnus" eines bis dahin unbekannten Musikers auf, der nicht nur durch die nationale Tendenz des Textes, sondern vor allem durch starke musikalische Ursprünglichkeit allgemein auffiel. Der neue Komponist war kein anderer als der schon zweiunddreißigjährige A n t o n D v o ř a k aus Mühlhausen, der dem Fleischergewerbe seines Vaters längst ade gesagt und, wie er als Bub schon auf den Tanz-

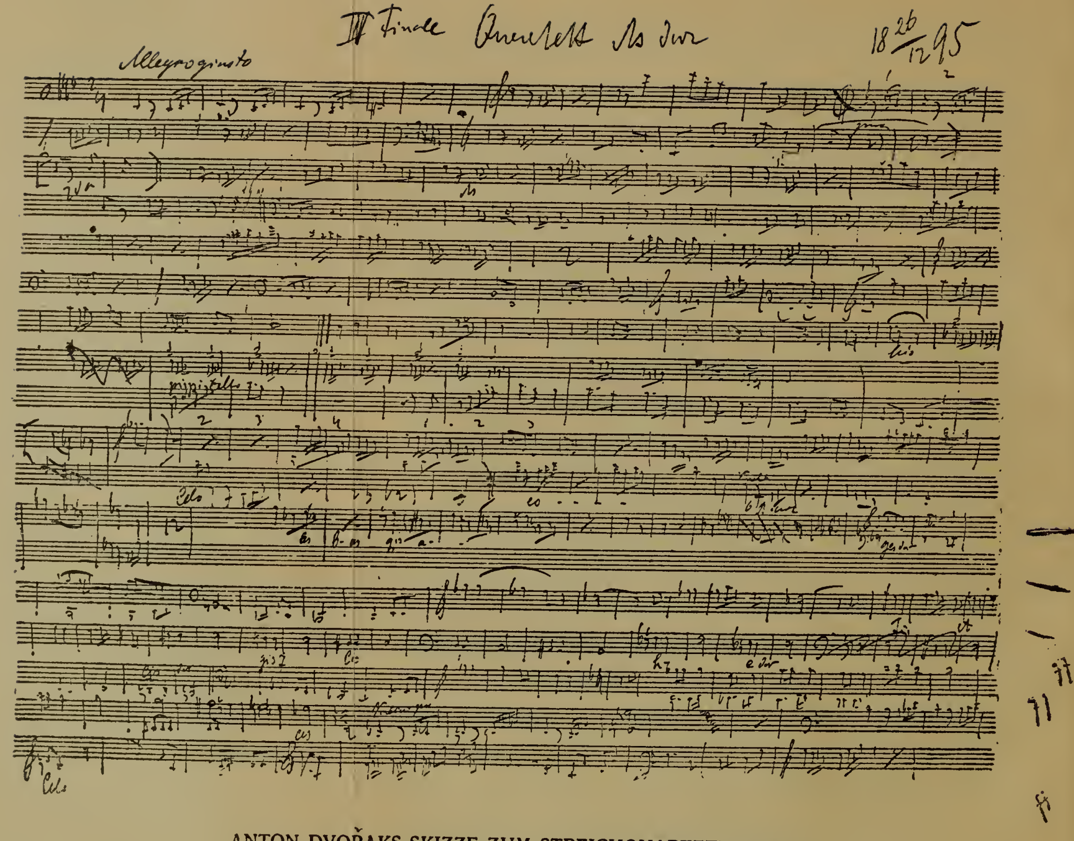
böden mitgespielt, mit der Fiedel in der Hand nach Prag gewandert war, wo er nach fleißigen Studien an der Orgelschule als Orchestergeiger und zuletzt als Organist an St. Adalbert sich kümmerlich genug durchs Leben schlug. In ihm sollte der tschechischen Tonkunst ein Vollblutmusiker erstehen, der sie zuerst auch im Auslande zu Ehren brachte und ihr, die sich gleich anfangs an die modernste Strömung angeschlossen hatte, gleichsam nachträglich eine klassische Periode bescherte. Smetanas leuchtendes Vorbild lockte ihn, nachdem er sich bisher nur in Konzertmusik nach klassischen Mustern versucht hatte, bald auf das Gebiet der Oper. Bei den Proben seines Erstlings („König und Köhler") stellte sich die Schwerfälligkeit und Unklarheit der Musik aber so evident heraus, daß Dvořak die ganze Partitur ins Feuer warf und das Werk von neuem komponierte (1874). Besser gelang es ihm mit seiner einaktigen Bauernkomödie „Dickschädel", deren Stoff seiner kernigen, volkstümlichen Natur entsprach. Die nächste, „Der Bauer ein Schelm", enthüllte schon den Mangel eines echten dramatischen Talentes, den der Humor und die Anmut einer frischen Musik nicht mehr ausgleichen konnten. In Wien, wo das Werk 1885 in deutscher Sprache erschien, war der Erfolg nicht nur infolge des Widerspruchs der deutschnationalen Kreise gering.

Wie war der arme Prager Komponist als erster tschechischer Tondichter zu der Auszeichnung gekommen, an der Hofoper der Kaiserstadt aufgeführt zu werden? Er hatte sich 1875 um ein Staatsstipendium beworben, und die eingesandten Probearbeiten hatten die Aufmerksamkeit Herbecks und seines Nachfolgers im Prüfungsamte, Johannes Brahms, erregt. Brahms verschaffte ihm einen zahlungsfähigen Verleger (Simrock),

Ehlert begrüßte sein naives, lebensbejahendes Talent, Hanslick sekundierte in der „Neuen freien Presse“, Taubert führte seine „Slavischen Rhapsodien“ in Berlin auf, Joachim und Hans Richter trugen seinen Ruhm nach England. Was Wunder, wenn er unter dem Einfluß seiner neuen, konservativen Freunde die kühnen Fortschrittsbahnen Smetanas verließ und sich damit begnügte, tschechische Parallelen zu Brahmsens Schaffen zu liefern. Den „Duetten“ traten die schönen „Mährischen Zwiegesänge“ (1877), den „ungarischen“ die „Slavischen Tänze“ (1878) zur Seite. Es folgten das Violinkonzert op. 53, Serenaden, sinfonische Variationen, Sinfonien (die pathetische in D-moll, die lebensfrohe in D, die sich vom nationalen Kolorit emanzipierende in F, die freundliche, klare in G) und alle Arten Kammermusik. Dvořak hatte damit jene Sphäre betreten, wo seine besonderen Anlagen sich am glücklichsten entfalten konnten, wo er als schöpferischer Künstler schon darum besonders geschätzt werden mußte, weil Musiker seines Schlages, die in den überlieferten Formen Neues zu sagen vermochten, immer seltener wurden. Mit Recht verglich man sein sinnliches, reflexionsloses, strotzendes Talent mit Schubert, obzwar er sonst nichts im Liede und alles in der Spielmusik leistete. Aber auch bei ihm neben schwermütigen Stimmungen ein elementarer Ausdruck schwellender, jubelnder Lebensluft, die von der pessimistischen Weltschmerzlichkeit der meisten Zeitgenossen auffallend und sympathisch abstach. Dazu der Reichtum seiner Phantasie, der so unerschöpflich war, daß Brahms einmal scherzend bemerkte, er möchte oft vor Neid aus der Haut fahren über das, was diesem Dvořak nur so ganz nebenbei einfalle. Noch sind seine Kompositionen an sich und untereinander recht ungleich. Wundervolle Gedanken wechseln mit

Banalitäten. Durchweg aber atmen sie einen musikalischen Wohllaut und die Kunst des Satzes wird der inneren Lebensfülle nie hinderlich. Die Tendenz zur Nationalisierung der Musik spricht sich nicht bloß in der Rhythmik und Melodiebildung aus, sondern macht sich auch in der äußeren Formgestaltung geltend, so, wenn in der ersten Sinfonie an Stelle des Scherzo ein „Furiant" steht, ein wilder tschechischer Volkstanz, oder wenn langsame, elegische Sätze statt als „Adagio" mit dem russischen Namen „Dumka" bezeichnet werden (op. 48, 88, 90), Aber diese Ausprägung seines nationalen Charakters ist, weit entfernt, seiner Kunst ein Hindernis zu sein, die Grundlage seines internationalen Ruhmes geworden. Besonders seien von Dvořaks Kammermusiken angeführt: aus den siebziger Jahren: drei Trios (das hervorragendste in F-moll), mehrere Streichquartette (besonders op. 61), je ein Quintett und Sextett; im folgenden Jahrzehnt die köstlichen „Legenden" für Klavier zu 4 Händen und das quellfrische Klavierquintett in A (op. 81); in den Anfang der neunziger Jahre endlich gehören seine als Klaviertrios geschriebenen „Dumky". Noch sind zwei der mittleren Periode angehörige Ouvertüren zu nennen: „J. K. Tyl" und die fanatische „Husitska". Im Bereiche chorischer Musik hat Dvořak bald nach seinem Hymnus das tiefempfundene „Stabat mater" komponiert, und seine Beziehungen zu England führten ihn immer wieder zu diesem Genre zurück. Sein für das Musikfest von Leeds geschriebenes Oratorium „Die heilige Ludmila" und sein großes „Requiem" gehören hierher. Zumal das letztere mag als Spiegel seiner innigen, kindlich gläubigen Frömmigkeit gelten, die ihm auch im Leben zu eigen war. Weltlich ist nur die nicht eben bedeutende Chorballade „Die Brauthemden" (auch unter dem Titel





ANTON DVOŘAKS SKIZZE ZUM STREICHQUARTETT IN AS

Original in der Autographensammlung von R. Batka (Prag)

B dur 2do: F dur F moll

As dur

C dur

Dokonč. 18 26/12 95
odpoledne



„Die Geisterbraut"). Wir beobachten durch all diese Jahre eine zunehmende Klärung seines Wesens, das sich, je mehr es in Berührung mit der Welt kommt, der nationalen Enge entwindet und wie ein schöner Baum seine Krone entfaltet, während die Wurzeln doch fest im Boden des Volkstums haften. Wenn er seines von Anfang an zur Ausgelassenheit, ja, zur Brutalität neigenden, feurigen, überschäumenden Temperamentes auch nie soweit Herr ward, um es zu akademischer Kühle abzudämpfen, so tragen doch seine späteren Hauptwerke den Stempel eigenartiger, in sich vollendeter, erfindungsmächtiger und sicherstelliger Meisterschaft.

Dagegen blieben ihm auf der Bühne wirkliche Erfolge dauernd versagt. Hanslick hätte ihn gern gegen Wagner ausgespielt, auch die Prager Smetana-Gegner brauchten einen Sturmbock. An Ermunterung fehlte es also nicht, und die Tochter des in der Musik ultrakonservativen Rieger übernahm die Rolle der inspirierenden Muse, indem sie ihm Libretti im Stile der „großen Oper" schrieb. Allein sowohl der pathetische „Dimitrij" (1882) mit seinen prächtigen Ensembles und Massenchören, als auch der heitere „Jakobín" (1889) wurde im Heimatlande Smetanas mit Recht als vieux jeu empfunden, und bei dem berühmten Gastspiel des Prager Nationaltheaters in Wien während der Internationalen Musik- und Theater-Ausstellung (1892) fiel Dvořak entschieden gegen seinen verstorbenen Rivalen ab. Nicht der Lebende, der Tote sollte damals Recht behalten.

In diesem Jahre folgte Dvořak einem Rufe als Direktor des Konservatoriums in New York. Unter dem Eindrucke des Smetanaschen Sieges, dem Einflusse der Konservativen entrückt, ging dort eine große Wandlung mit ihm vor. Es mag an seiner geringen allgemeinen

Bildung gelegen haben, an ſeiner mehr intuitiven und empfindenden als denkeriſchen Natur, daß er ſich auch als gereifter Mann zu keiner ſelbſtändigen Kunſtanſchauung durchrang, ſondern ein Spielball der wechſelnden äußeren Einflüſſe blieb. Brahms wußte, warum er ihm ſein ganzes Vermögen anbot, wenn er in Öſterreich bleibe und nicht übers große Waſſer gehe. Die Befürchtung trat ein. Zwar Dvořaks ſchöpferiſche Kraft litt in der Fremde nicht, wie ſein Streichquartett (op. 96), das Quintett (op. 97), die „Bibliſchen Geſänge" und das Cellokonzert (op. 104) bezeugen. Aber als er von Amerika zurückkehrte, war er ein Anderer. Der Durchbruch der neudeutſchen Muſik, den er in New York erlebte, hatte auch ihn überwältigt, im Verkehr mit Anton Seidl bildete ſich ſein neuer Glaube, und Liſzt und Wagner wurden nun die Götter, zu denen er betete. Indeſſen auch andere, lokale Eindrücke brachte ihm der vierjährige Aufenthalt in der Fremde, wie ſie in ſeiner fünften Sinfonie „Aus der neuen Welt" (op. 95) niedergelegt ſind. In ihrem Largo umfängt uns die melancholiſche Stille der unendlichen Prärie; in ihrem Scherzo tollen und tanzen drollige Negerweiſen. In dieſen originellen Rhythmen fand er ein neues brauchbares und unverbrauchtes Material wie früher in der Volksmuſik ſeiner Heimat. Nicht daß er direkt entlehnt hätte, wie manche glauben. Aber im Geiſte dieſer Melodien, die entweder auf der Durtonleiter mit fehlender vierter, oder auf Moll mit kleiner Septime beruhen, erfand er nun manche Themen, zumal in den Scherzos ſeiner beiden „letzten" Streichquartette (op. 105/6), welche auch zeigten, daß er nur den Mutterboden ſeiner Kunſt, die abſolute Muſik, zu berühren brauche, um der Größte ſeiner Zeit zu ſein.

Aber diese Berührung wies er weiterhin ab. In drei Ouvertüren, „In der Natur", „Karneval" und „Othello", vollzog Dvořak schüchtern genug den Übergang zur poetisierenden Musik. In vier sinfonischen Dichtungen, zumeist nach Erbenschen Balladen, betätigte er seinen neuen Glauben an Liszt. Mit Bestürzung nahmen seine Wiener Freunde diesen Abfall wahr, aber auch die Fortschrittler wurden sein nicht froh. Die moderne Musik bedarf Musiker von bewußtem Geist und feiner Bildung. Dvořak aber, diese Apotheose böhmischen Musikantentums, war und blieb ein Musiker aus Instinkt. So konnte er das Prinzip der Programm-Musik dermaßen verkennen, daß er in seinen drei einschlägigen Werken „Die Mittagshexe", „Der Wassermann", „Die Waldtaube", wozu dann noch das „Heldenlied" sich gesellt, dem Dichter nicht etwa bloß die Idee entnimmt, um sie dann als Musiker neu zu gestalten, sondern er folgt sklavisch dem Wortlaute des Gedichtes, illustriert sozusagen Vers für Vers, und man müßte das Gedicht genau im Kopfe haben, um den Gang der Musik zu begreifen. Das war also ein gründliches Mißverständnis, worüber die wunderbare, blendende Farbenpracht dieser Orchesterbilder nie hinweghelfen konnte. Und doch bildete dieser angeborene Klangsinn die Brücke, welche Dvořak mit der Moderne verband, und an den Erbenschen Schauerballaden scheint ihn die Gelegenheit gereizt zu haben, die sie zu den apartesten Tonschilderungen gaben (Wellenrauschen, Spinnradschnurren, Taubengirren).

Die Tatsache, daß die stärkste musikalische Potenz am Ende des 19. Jahrhunderts von der absoluten Musik nichts mehr wissen wollte, ist jedenfalls merkwürdig genug. Vergebens bestürmten ihn Verleger und Verehrer um neue Streichquartette und Sinfonien. Er blieb

standhaft. „Jetzt, wo ich materiell unabhängig bin, will ich nur das schreiben, was mir beliebt,“ lautete seine Antwort. Ein echtes Künstlerwort. Aber eines, das einer Täuschung über sich selbst entsprang. In Dvořaks Adern rollte in vollen Strömen echtes, heißes, böhmisches Musikantenblut, aber kein Tropfen sogenannten Theaterblutes. Und doch hatte er die Hingabe des naiven Menschen an das Dämonische der Bühne, zog es ihn aus den Konzertsälen unwiderstehlich zur Oper hin. Ein tragisches Geschick erfüllte sich da. Hatte einst der alte Smetana es mit bohrendem Schmerz getragen, daß ihn das aufstrebende Talent des jungen Dvořak verdunkelte und im Ausland überflügelte, so sollte Dvořak im Alter vom heißen Verlangen verzehrt werden, Smetanas Lebenswerk fortzuführen und zu vollenden. Und keine Enttäuschung konnte ihn da irre machen. „Was hab' ich davon, wenn eine Oper dramatisch ist! Wenn's nur schöne Musik ist,“ sagte er. Bezeichnend ist auch seine Äußerung zum Regisseur bei der Probe eines neuen Werkes. „Hätt' ich Ihre Inszenierung gekannt, so hätt' ich die Oper ganz anders geschrieben.“ Er sah beim Komponieren die Szene nie leibhaft vor sich. Vermutlich war es das Beispiel Humperdincks, das ihn eine Zeit lang zur Märchenoper drängte. Die „Teufelskäthe“ mit ihrem derben Bauernhumor (1898) und die „Rusalka“ mit ihrem süßen Elfenzauber (1900) sind die Ergebnisse dieses Strebens. Diese bringt eine tschechische Variante der Undinensage; jene ist die Geschichte des derben, resoluten Dorfmädels, das sogar mit den Teufeln in der Hölle fertig wird. Vielleicht versucht es einmal auch eine deutsche Bühne mit diesen Werken, die von der heimatlichen Sage aus eine Saite auch der deutschen Seele berühren. Die Libretti sind

beide schwach, insofern sie die dankbaren Stoffe nur als solche wirken lassen, ohne sie künstlerisch zu steigern und dichterisch zu gestalten. An schwachen Stellen muß eben die schöne Musik die Oper wie ein Schwimmgürtel über dem Wasser halten. Von der Heimatkunst sprang Dvořak dann jählings ab und versuchte in der „Armida“ einen entlegenen, romantischen Stoff zu erfassen (1901). Die tschechische Musik hat nichts Sinnberückenderes hervorgebracht, als die große Liebesszene zwischen der Heldin und Rinald. Aber auch nichts Langweiligeres umspielt, als das Wortgepränge des blutlosen Vrchlickýschen Armidabuches. Schon wollte er sich wieder einem großen, nationalen Ton-Drama zuwenden, als ihn auf der Höhe seines Schaffens ein plötzlicher Tod abrief. Sein sehnsüchtiger Traum, den Tschechen das in einer Person zu werden, was den Deutschen Liszt und Wagner gewesen waren, sollte und konnte nicht in Erfüllung gehen, denn Dvořak war zu sehr Musiker, nur Musiker; jenen aber bedeutete die Musik nur ein Mittel für den Ausdruck einer durchgeistigten Weltanschauung.

Wenn das Zurgeltungkommen der tschechischen Musik neben jener der älteren Kulturvölker auch nur eine Parallelerscheinung zur Emanzipation der Russen, Ungarn, Skandinavier und Finnen bedeutet, so knüpft sich dieser Vorgang für die Tschechen doch an Dvořaks Namen. Über alle nationalen Gegensätze hinweg erkannten die Deutschen in ihm den getreusten und sympathischsten Ausdruck der tschechischen Volksseele. Unter seinen Landsleuten wurde Dvořak freilich mehr als ein weltberühmtes Paradestück denn als ein führender Geist betrachtet, und die kühle Aufnahme seiner Opern verstimmte ihn zuweilen tief. Denn wenn ihn an Geistigkeit,

Geschmack, Bildung und ästhetischem Zielbewußtsein manche übertreffen mochten, so war der schlichte, einfache Mann, dessen rauhe Schale ein harmloses Gemüt barg und aus dessen wildem, bärtigem Hussitengesicht zwei grundgütige braune Augen blitzten, ein Künstler und Meister von Gottes Gnaden und vielleicht der letzte naiv schaffende große Musiker unserer Zeit.

Fibich

Um dieselbe Zeit, als Dvořaks elementare Begabung die Aufmerksamkeit seiner Landsleute erregte, erhielt auch die Partei Smetanas eine wesentliche Verstärkung durch den jungen Zdenko Fibich aus Schebořitz, welcher der tschechischen Musik die Kraft einer bedeutenden, auf der Höhe der geistigen Bildung unserer Zeit stehenden Intelligenz zuführen sollte. Er entstammte einer alten, wohlhabenden Försterfamilie, deren Ahnen um 1700 aus Schwaben nach Böhmen eingewandert waren, und hatte eine sehr sorgfältige Erziehung genossen. In Leipzig von F. C. Richter und Jadassohn zum Musiker ausgebildet, geriet er ganz in den Bannkreis der deutschen Romantik, deren Waldpoesie seinen Kindheitseindrücken entgegenkam. Weber, Marschner, besonders aber Schumann wurden seine Lieblingsmeister, und von ihnen fand er dann sehr bald den Weg zu Berlioz, Wagner und Liszt. 1868 besuchte der Achtzehnjährige Paris, wo ihn der hohle Pomp der großen Oper abstieß, dann genoß er noch in Mannheim den Unterricht Vinzenz Lachners und nahm seinen Wohnsitz in Prag, gerade als Smetana die Fahne des Fortschritts entrollte. Mit Wort und Tat griff Fibich in den Kampf ein. Hatte er vordem meist deutsche Lieder (Chamisso, Lingg, Heine) komponiert, so

ergriff ihn nun die nationale Strömung und entzündete sich seine Phantasie an den Texten der Königinhofer Handschrift und an dem tschechischen Heine-Nachahmer Hálek. Aber ganz verleugnete er die Quellen seiner Bildung nicht. Nach Schumanns Vorbild pflegte er die Ballade und zwar in dreierlei Form: als Sologesang (Heines „Lorelei“ und „Tragödie“), als Chorwerk (Kinkels „Windsbraut“ und die „Frühlingsromanze“) und je länger je lieber als Melodram, teils mit Klavier (Erbens „Weihnachtstag“, Freiligraths „Der Blumen Rache“, Mayrs „Ewigkeit“), teils mit Orchester (Erbens „Wassermann“). Das letztere wurde sein Meisterstück. Von Smetana scheint er die Anregung zu sinfonischen Dichtungen im Sinne Liszts bekommen zu haben, doch sind seine bezüglichen Arbeiten früher als die Smetanaschen komponiert worden. Die erste (1873) nimmt „Othello“ zum Vorwurf. Dann greift er zu heimischen Sagenstoffen wie „Záboj, Slavoj und Luděk“ oder „Toman und die Waldfrau“. Ein Zyklus sinfonischer Dichtungen auf Grund der Königinhofer Handschrift blieb in den Anfängen stecken, vielleicht weil Fibich die Rivalität mit dem inzwischen erschienenen Zyklus „Mein Vaterland“ seines Meisters Smetana scheute. Die nächsten Motive für sein sinfonisches Dichten bot ihm dann wieder die Natur: „Vesna“ (Frühling) schildert das Treiben des jungen Volks um die Johannisfeuer und den phantastischen Spuk des Hexentanzes, der „Sturm“ erklärt sich aus dem Titel, die „Vigilien“ bedeuten dichterisch durchträumte Nächte und die Krone setzte Fibich dieser Gattung seines Schaffens mit dem tiefpoetischen Stück „Abend“ (1893) auf, worin die süße Stimmung einer schönen, sommerlichen Dämmerstunde eine köstliche Wiedergabe gefunden hat.

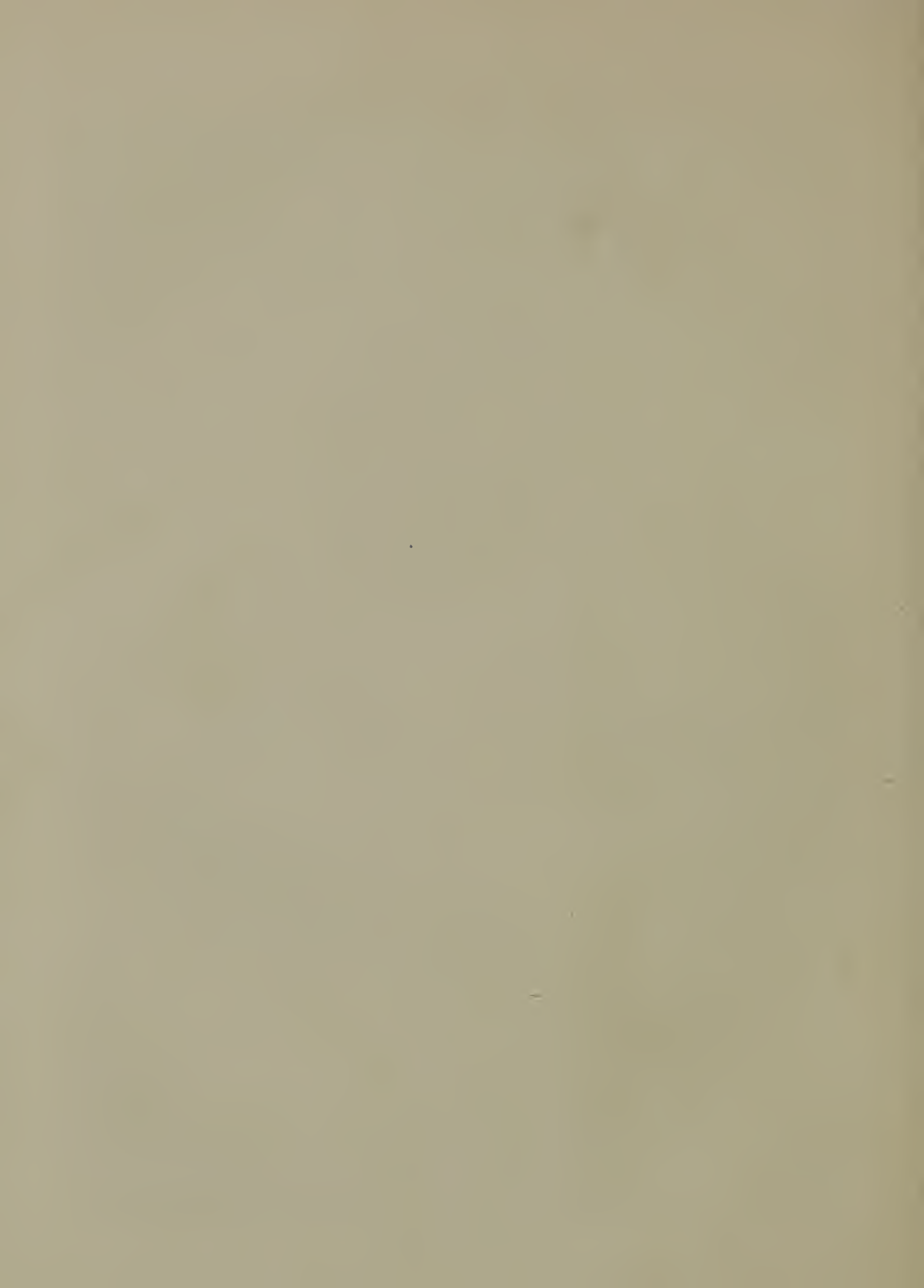
Fibich ließ sich übrigens von seiner Fortschrittsfreude nie so weit hinreißen, daß er darüber die alten Formen und Gattungen völlig vernachlässigt hätte. Außer mehreren Ouvertüren (die glänzende zu Vrchlický's Stück „Eine Nacht auf Karlstein" und die über einem altböhmischen Choral großartig aufgebaute zur Komenskýfeier) schrieb er zwei Sinfonien in F und Es (op 17 u. 38), die erste charakterisiert durch das echt Fibichsche, balladenartige Adagio, die andere scherzhaft, aber treffend: Schumanns fünfte Sinfonie genannt. Rhythmische Kraft und vollendete Meisterschaft des Aufbaus kennzeichnen besonders die zweite. Auch im Bereiche der Kammermusik hat Fibich Wertvolles geschaffen. In seinem Streichquartett (A-moll) führte er als erster an Stelle des Scherzo die Polka ein, ein Verfahren, das er später im Streichquartett G-dur wiederholte. In diesem nähert sich Fibich am meisten der slavischen Volksmusik, während das kräftige Klavierquartett E-moll und sein D-dur-Quintett (op. 42) ebensogut von einem deutschen Romantiker hätte geschrieben sein können.

Man hat Fibich oft den böhmischen Schumann genannt, vor allem im Hinblick auf seine Klavierkompositionen. Sein Bestes bietet das große, mehr als vierthalbhundert Nummern umfassende Sammelwerk „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen", Kabinettstücke feinster Tonpoesie und musikalischer Genrekunst, worin sich Fibichs melodische Kraft förmlich krystallisiert hat. Daß man in diesen Klaviergedichten den Faden einer zusammenhängenden Novelle suchen konnte, bezeugt nur, wie unmittelbar, wie erlebt das Ganze wirkt.

Fibich war keine Rassennatur wie Smetana und Dvořak. Es ging wie durch sein menschliches Wesen und seinen Bildungsgang ein Bruch auch durch sein



ZDENKO FIBICH



künstlerisches Schaffen. Von Deutschen abstammend, als Tscheche geboren, in Deutschland gebildet und als tschechischer, Künstler schaffend, gelang es ihm nicht, alle diese verschiedenen Quellen in sich auszugleichen. Sein Herz war im Walde daheim, war bei Schumann, bei der Ballade, bei der Idylle, bei der heimlichen, zart-differenzierten Stimmung. Der hohe Flug seines starken Geistes und vorschauenden Kunstverstandes gesellte ihn aber zu Smetana, bezw. zu Liszt und Wagner. Aber sein Schaffen erwuchs nicht auf dem Boden des Volkstums, sondern auf dem einer komplizierteren Individualität, und das Nationale bedeutete ihm nicht eine Lebensform, sondern ein Bildungselement neben vielen andern. Das hochgehende Volksgefühl seiner Umgebung schob wohl auch ihm bisweilen nationale Stoffe und Motive zu. Aber dann ist es nicht so sehr das Tschechische, was er aufgreift, sondern er richtet, seinem unwillkürlichen Künstlerinstinkte folgend, sein Augenmerk vor allem auf das menschliche und individuelle Problem.

Einen guten Teil seiner künstlerischen Lebensarbeit hat Fibich der Bühne gewidmet. Nach einem ersten, unreifen Versuch („Bukovin“) schrieb er 1875/6 als überzeugter Anhänger der pathetischen Richtung Smetanas die Oper „Blanik“. Das Bäurisch-Humoristische war nicht seine Sache, paßte auch äußerlich nicht zu seiner hünenhaften Kraftgestalt. Der Held der Oper, dem Rudenz im Tell vergleichbar, ist Anhänger einer Fremdherrschaft zur Zeit des 30jährigen Krieges, wird aber von der Ahnfrau seines Stammes in den Berg Blaník geführt, wo die alten Recken des Landes schlummern, und dort vollzieht sich seine Bekehrung zum nationalen Heros. Zwei Elemente finden sich in der Oper, die Fibichs beste Kräfte entbinden: Stimmung beim Eintritt in die Halle

der Helden und erotische Leidenschaft, die in einem prachtvollen Liebesduett gipfelt. Hierauf wandte sich Fibich von den nationalen Stoffen ab und vollendete 1883 mit der „Braut von Messina“ sein kernigstes, dramatisches Werk, das man als die Blüte der ernsten Wagnerschen Kunstauffassung auf böhmischem Boden bezeichnen könnte.

Fibichs starker, bohrender Kunstverstand gab sich mit dem Erreichten nicht zufrieden. Er gehörte zu denen, die stets auf Neues sinnen, er suchte nach einer originalen Form für das tschechische Nationaldrama und glaubte es im Melodram gefunden zu haben, indem er an das Schaffen des alten Benda anknüpfte. Im Melodram, meinte er, ließen sich die äußersten Konsequenzen der Wagnerschen Kunstlehre ziehen, und es sei nur mehr ein technisches Problem, sowohl der Rede als dem symphonischen Orchester den Fluß und Zusammenhang zu wahren. Vrchlický's Trilogie „Hippodamia“ (I. Pelops Brautwerbung 1888, II. Die Sühne des Tantalus, III. Hippodamias Tod 1891) behandelte er in dieser Weise. Das Verhältnis von Wort und Musik ist in diesen Dramen auf das feinste abgewogen, das Ganze verrät eine sicher gestaltende Meisterhand, und doch bleibt der Eindruck hinter dem Gewollten weit zurück, denn das Melodram kann so wenig durchlaufendes Stilprinzip sein, als eine ausgedehnte Folge von Dissonanzen je eine erquickliche Musik gibt. Wie diese eine Durchgangsharmonie ist, die sich zur Konsonanz auflösen muß, so ist jene eine Durchgangsform, die ihre Befriedigung erst findet, wenn sie schließlich zum wirklichen Gesang erhoben wird. Aus einem Melodram auf solche Strecken wie „Hippodamia“ und als Ausdrucksform für so starke, ungebundene Empfindungen, wie sie darin toben, resul-

tiert ein ästhetisches Manko, das keine noch so geistreiche Motiv- und Instrumentationstechnik wettmachen kann.

Die fortschrittliche tschechische Kunstwelt überließ sich geraume Zeit dem Glauben, eine nationale Kunstform im szenischen Melodram entdeckt zu haben. Ob Fibich später noch an der Lebensfähigkeit seines Experimentes festhielt? Tatsache ist, daß er sich wiederum dem gesungenen Drama zuwandte. 1895 trat er mit der Märchenoper „Der Sturm" hervor, deren Text ihm Vrchlický nach Shakespeare gedichtet hatte. Der feinen Musik war die jedes dramatischen Nervs entbehrende, lyrisch-rhetorische Art des Dichters im Wege. Für das weitere Schaffen Fibichs wurde nun seine Freundschaft mit der Schriftstellerin A. Schulz von ausschlaggebender Bedeutung. Sie schrieb ihm nun seine Opernbücher, sie wußte namentlich die erotische Seite seiner Begabung zu wecken. Manche Tschechen betrachten die „Hedy" (1895 nach Byron) in diesem Sinne als ihren „Tristan" und als Fibichs allerpersönlichstes Werk. Endlich wandte er sich wieder der heimischen Sage zu: „Schárka" (Uraufführung 1897), wo aber das nationale Element gegen die poetische Waldesstimmung und gegen das seelische Erlebnis der Helden ziemlich zurücktritt. Ein zweites Werk dieser Art „Oldřich Božena" ließ er liegen und warf sich mit aller Kraft auf „Arkonas Fall". Der Kampf zwischen Heidentum und Christentum darin bewegte seine Phantasie. Wagners Prinzipien im Kopfe, Schumann im Herzen, komponierte er dieses sein reifstes Werk, worin die Vornehmheit seiner Melodik und die Originalität seiner aparten, aber ungesuchten Harmonie im hellsten Lichte glänzt. Mitten im rüstigsten Schaffen ereilte den Fünfzigjährigen am 15. Oktober 1900 der Tod. Mit ihm starb ein Künstler,

der, wenn er sich auch an Ursprünglichkeit und Fülle der Begabung mit Smetana und Dvořak nicht messen konnte, sich durch seine hohe Intelligenz und künstlerische Bildung einen Ehrenplatz neben diesen Meistern errungen hat.

Die Gegenwart

I. Tschechische Musik

Mit dem Tode Fibichs und Dvořaks ist die tschechische Tonkunst ihrer bedeutendsten Meister beraubt worden, und von dem Nachwuchs hat natürlich noch keiner die Autorität erlangt, die ihm eine führende Rolle unter den Mitstrebenden sichern könnte. Kühne Experimentatoren, Neuerer und hochstrebende Pfadfinder sind die Tschechen, wie es scheint, überhaupt nicht. Die großen ästhetischen Prinzipienfragen spielen in ihrem Schaffen keine ausschlaggebende Rolle. Ihr Streben geht mehr auf die Lebendigkeit des Details. Sind also neue Ideen und Impulse von ihnen nicht ausgegangen, so sind sie doch sehr geschickte Verwerter, die, weil sie in die übernommenen Formenschläuche den frischen Wein ihrer konkreten, aus ihrem kernigen Volkstum genährten Erfindsamkeit gießen und weil ein gewisser Natürlichkeitssinn sie vor den Exzentrizitäten ihrer Vorbilder bewahrt, eine im ganzen sehr erfreuliche, moderne Musikliteratur sich geschaffen haben. Und trotz des heftigen Kampfes, den die Tschechen gegen das Deutschtum in Böhmen führen und der sie in der Literatur und in den bildenden Künsten am liebsten nach französischen und russischen Mustern greifen läßt, haben sie wenigstens in der Musik die jahrhundertlange Kulturgemeinschaft mit den deutschen Nachbarn nicht verleugnet und sich mit der deutschen Musik in beständiger Fühlung gehalten.

Unter den Komponisten der Gegenwart sei Josef B. Förster (geb. 1859) zunächst genannt. Von der Kirchenmusik ausgegangen, hat er einen großen Teil seines Lebens in Deutschland zugebracht und dort die Gediegenheit des Tonsatzes mit der fortschrittlichsten Technik, die heimischen Traditionen mit den Bestrebungen der neuesten deutschen Schule verbinden gelernt. Seine Sinfonie „Das Leben" und seine sinfonische Dichtung „Meine Jugend", der Idee nach durch Smetana angeregt, zeigen den glänzenden, mit einer blühenden Phantasie begabten Orchestertechniker, seine Streichquartette in E und D den tief empfindenden Musiker und seine vielen Klaviersachen gehören mit ihrem feinen Klangsinn und poetischen Gehalt zu dem Besten der modernen Literatur. Dazu kommen zahlreiche Lieder auf deutsche und tschechische Texte und wertvolle Konzertmelodramen („Drei Reiter", „Tantalus und Amarus", „Legende von St. Julia"). Als Opernkomponist machte er 1893 in Prag mit „Debora" Aufsehen, deren Musik aus vier charakteristischen Hauptthemen erwächst. Es folgte 1897 „Eva", eine mit schlagkräftigen dramatischen Akzenten vertonte Dorftragödie, und 1905 „Jessica", voll köstlichen Stimmungsreizes.

Als den konservativen Gegenpol Försters konnte man eine Zeit lang Vitězslav Novák (geb. 1870) bezeichnen, dessen Götter Brahms und Dvořak waren und dessen Kammermusik (Klavierquintett etc.) durch die Empfehlung seiner Patrone auch in Deutschland Eingang fand. Nováks Eigenart ist nicht leicht zu erfassen. Anfangs war er vorzugsweise Rhythmiker. Dann führt ihn seine Neigung zum Volkslied auch dem melodischen Prinzip zu. Daß er seine Leier gern auf den slovakischen Ton stimmte, wahrt seinen Kompositionen, worunter auch die Balladen

Beachtung verdienen, von vornherein eine besondere Note. Schließlich zeigt seine farbenreiche sinfonische Dichtung „In der Tatra“, sein Liederkreis „Melancholie“ und „Die Täler des neuen Königreichs“ (auf Sovas dekadente Poesie) schon deutlich, wie auch ihn der moderne Zug des tschechischen Musiklebens ergreift und mitreißt. Einen bedeutenden Liederfrühling hat die tschechische Musik bisher noch nicht zu verzeichnen, weil die Voraussetzung dafür, eine bedeutende nationale Lyrik, noch fast gänzlich mangelt.

Den älteren böhmischen Musikantentypus, aber mit einer entschiedenen Begabung für das Theater, vertritt Karl Weis, der ungeachtet der tschechischen Volkstümlichkeit seiner Komponierweise noch immer am liebsten deutsche Texte komponiert: „Viola“ (1892) und „Der polnische Jude“. Die letztere Oper ging über alle deutschen Bühnen.

Sonst hat sich die dramatische Muse der Tschechen bisher als wenig exportgerecht erwiesen, was an ihrer Befangenheit in den Schranken der Heimatkunst liegen mag. Die hier zu nennenden Komponisten sind zumeist Schüler Fibichs. Der meistaufgeführte dürfte Karl Kovařovic (geb. 1862) sein; kein Wunder, da er seit 1900 der gestrenge Opernchef des Nationaltheaters ist. Er begann 1884 mit „Haschisch“ (dem ersten Ballet tschechischen Ursprungs) und errang mit den „Psohlavci“ (Die Hundsköpfe), einer effektvollen Oper, die den Untergang der Chodenbauern behandelt, 1898 einen großen Erfolg. Künstlerisch höher steht das idyllische „Na starém bědidle“ (Auf der alten Bleiche, 1902), aber auch hier fehlt zu den sinnfälligen Bildern aus dem Volksleben die Charakteristik der Individualitäten, auch hier den Charakteren die innere Entwicklung. Es ist

viel Zuständliches, im schönen Augenblick schwelgendes und Genrehaftes, wo das Gesetz des Dramas ein treibendes Vorwärts, eine seelische und dynamische Steigerung verlangte. Kovařovic gehört zu den wenigen Tschechen, die statt der deutschen Schule lieber die französische Musik auf sich wirken lassen. Im übrigen beruhten seine Erfolge mehr auf der Berechnung seiner großen Intelligenz als auf einer elementaren Kraft. — Etwas von dem neuernden Geiste seines Meisters Fibich hat L. V. Čelanský geerbt, der in der selbstgedichteten Oper „Kamilla" (1897) eine abwechselnde Verbindung von Gesang und Melodram versuchte. — Ein sehr starkes Talent reift endlich in Fibichs Lieblingsjünger, dem jungen Otokar Ostrčil heran, dessen erstes Werk „Wlastas Ende" als ein Musikdrama großen und strengen Stils schon hervorragt.

Als ein Schüler Fibichs sei noch Em. Chvála (geb. 1850) genannt; seine Kammermusik verrät zwar nicht mehr als ein freundliches, formfertiges Talent, aber Einsicht, Urteil und Stil machen ihn zur Zeit zum ersten Musikkritiker Prags. Er bildet auch den Vermittler zwischen dem fortschrittlichen, tondichterischen Lager und den von Haus aus konservativer veranlagten Anhängern Dvořaks, als deren bedeutendster wohl des Meisters Schwiegersohn, Josef Suk (geb. 1874), dasteht. Suks Schwerpunkt liegt auf dem Gebiete der Kammermusik, wo er, wenn auch nicht durch das Elementare, so doch durch das Originelle seiner Rhythmik, durch den Akzent auf den schlechten Taktteilen etc. sehr apart wirkt; er ist — wie auch seine in Deutschland schon bekannte Sinfonie bezeugt — ein Komponist von großem Elan und Können, ja die jüngste Zeit findet in seiner sinfonischen Dichtung „Prag" auch ihn auf den Bahnen der Moderne. Oskar Nedbals

eklektisches und geschmeidiges Talent hat mit der Balletpantomime „Das Märchen vom faulen Hans“ (1902) schon die Wiener Hofoper erobert.

Um die Mitte der neunziger Jahre versuchten einige anschlußlose Komponisten, eine besondere Gruppe zu bilden und als „die junge Musikergeneration“ sich bemerkbar zu machen: der turbulente L. Loschták, Autor hübscher „Rispetti“ für kleines Orchester, C. M. Hrazdira, der in zwei mächtigen Hymnen mit hohem Wollen hervortrat, dann Karl Moor, der jetzt Ibsens „Nordische Heerfahrt“ unter dem Titel „Hjördis“ komponierte, und Karl Bautzky. Ohne ein klares Programm und ohne innere Verwandtschaft mußte diese Vierer-Partei nach einem kurzen Dasein wiederum in sich zerfallen.

Durch die Heranziehung der musikalischen Mittel der neuen Zeit empfing auch die tschechische Kirchenmusik wieder neues Leben. Den Anfang machte J. C. Sychra in Jungbunzlau; in Prag waren es vor allem jüngere Leute, wie F. Picka und Eduard Tregler, die ihr modernes Credo 1895 bei ihrem Konzert zur Palestrinafeier öffentlich bekundeten. Der bedeutendste Organist ist jetzt A. Hornik in Karolinental bei Prag, ein eifriger Sammler und gründlichster Kenner der kirchlichen Tonkunst seines Vaterlandes.

Damit haben wir freilich schon das Gebiet der nachschaffenden Kunst und der Kunstwissenschaft berührt, die neben der regen, üppigen Produktion doch auch auf Beachtung Anspruch erheben darf. Vor allem steht das Nationaltheater als eine Anstalt ersten Ranges da, zu welcher Höhe sie der umsichtige und tüchtige F. A. Schubert erhob. Nachdem er Smetana in Prag zur Anerkennung auf der ganzen Opernlinie gebracht hatte — auch der lang verkannte „Dalibor“ wurde jetzt eine

Säule des Repertoires —, unternahm Schubert 1892 sein Ensemble-Gastspiel in Wien, das die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt zum ersten Male auf Böhmen richtete, und neben der Pflege des heimischen Schaffens wurde auch Wagner („Lohengrin“ 1885, in den neunziger Jahren auch „Tannhäuser“ und die „Meistersinger“) gepflegt und überhaupt der Kontakt mit den bedeutenderen Erscheinungen des Auslandes nie verloren. Von dem deutschen Schwesterinstitut übernahm man die zyklischen Aufführungen (1893 der erste Smetana-Zyklus). Treffliche Sänger und ein vorzügliches Orchester standen dem Institut zu Gebote, nicht aber bedeutende Dirigentenindividualitäten. Nach Schubert kam 1900 Karl Kovařovic, zugleich ein erster, alle Einzelheiten bis ins kleinste und feinste herausarbeitender Kapellmeister, als Opernchef. Dafür wurde der weite Horizont der Schubertschen Ära stark eingeengt, und statt des umfassenden freien Blickes waltet oft engherzige Pedanterie. Von anderen tschechischen Theatern kommen nur noch die Opern zu Brünn und Pilsen ernstlich in Betracht.

Das Prager Konservatorium war schon unter des Deutschen Bennewitz Führung eine tschechische Anstalt geworden, obzwar die paritätische Form noch immer gewahrt wird. Dvořak, als sein Nachfolger, gab nur den illustren Namen her. Der wahre Leiter war und ist nun Karl Knittl, als Dirigent ein ausgezeichneter Studierer, als Direktor sehr verdient durch die Institution historischer Aufführungen und stilvoller Programme. Unter den Lehrern genießen Heinrich Kaàn (Klavier) und ganz besonders O. Ševčik verbreiteten Ruf. Letzterer als Stifter einer neuen Geigerschule, die ihr Heil vor allem in der steigenden Technik sucht und Prag zum Mekka namentlich englischer und amerikanischer Violinisten gemacht hat.

Hauptvertreter dieser Schule sind Jan Kubelik und Kocian.

Als eine weltbekannte Spezialität braucht das in Prag domizilierende „Böhmische Streichquartett“ (Karl Hoffmann, Suk, Nedbal, H. Wihan) eigentlich kaum mehr als erwähnt zu werden. Es steht in der allerersten Reihe der Streich-Ensembles, indem zur feinsten musikalischen Durchbildung ein unvergleichliches Temperament des Vortrags sich gesellt. Die bekanntesten ausübenden Künstler der Tschechen leben sonst meist im Ausland, so die Geiger Fr. Ondřiček (Paris, Wien), Sitt (Leipzig), Miroslav Weber († in München), Zajic (Berlin), die Sänger K. Burian (Dresden), W. Hesch, Pacal (Wien), Emmy Destinn (Berlin) etc.

Ein eigenes Konzertorchester („Tschechische Philharmonie“) ist in Prag durch den strebsamen Kapellmeister Čelansky (jetzt in Lemberg) infolge eines Streiks des Theaterorchesters 1901 gegründet worden, dessen große Konzerte Nedbal, deren populäre Sinfoniekonzerte Dr. Zemánek dirigiert. Beides Musiker von internationalem Gesichtskreis.

Die wissenschaftliche Musikhistorie steckt noch in den Anfängen. Hostinsky, Konrad, Nejedly waren bezw. sind die tüchtigsten Arbeiter auf diesem Gebiete. Mit der praktischen Renaissance altböhmischer und anderer historischer Musik hat der Verein „Skroup“ auf Betreiben des rührigen J. Branberger erfolgreich begonnen. Doch fehlt es noch an kritischen Ausgaben der überlieferten Musikschätze, weil die beiden Hauptmusikverleger Urbanek (Vater und Sohn) von der Produktion der Lebenden vollauf in Anspruch genommen sind.

II.

Deutschböhmische Musik

Während sich die tschechische Nationalität zu Prag in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von dem geschlechtslosen „Utraquismus“, der Doppelsprachigkeit mit deutschem Übergewicht, immer mehr loslöste und von unten auf immer weitere Kreise sich gewann, war die völkische Betätigung des Prager Deutschtums eine mattere, vorwiegend passive. Man hatte die tschechische Bewegung erst sympathisch gefördert und für harmlos gehalten, man unterschätzte sie, als sie zur Rivalität mit den Deutschen gedieh und ihre Spitze gegen sie kehrte; man fühlte sich einigermaßen sicher im Besitze der hohen politischen und wirtschaftlichen Positionen. Als man eine Gefahr bemerkte, waren die niederen Schichten der Bürgerschaft schon verloren, die Tschechen bildeten ein Volk, und zwar ein gelehriges, tüchtiges, fanatisch begeistertes Volk; die Deutschen Prags hingegen eine zwar sehr intelligente, aber von keinen gemeinsamen Idealen beseelte, im Wohlstand erschlaffte „Gesellschaft“. Jene verstärkten sich täglich durch den Zuzug vom Lande und sammelten ihre geistigen Kerntruppen in Prag. Diese, ohne deutsches Hinterland, gaben ihre besten Köpfe an das Ausland ab, und die Talente, die sie aus der Ferne beriefen, sahen Prag nur als Durchgangsstation an, ohne hier heimisch zu werden. Dazu kam, daß Deutschböhmen zwar viele Begabungen, aber keine vom genialen Range damals hervorbrachte. J. J. Abert, der Komponist, ging nach Stuttgart; A. W. Ambros, der Musikhistoriker, folgte Hanslick nach Wien, wo auch Labor, der Organist, G. Walter, der Sänger, Alfred Grünfeld, der Pianist, A. Rückauf, der feine Lyriker,

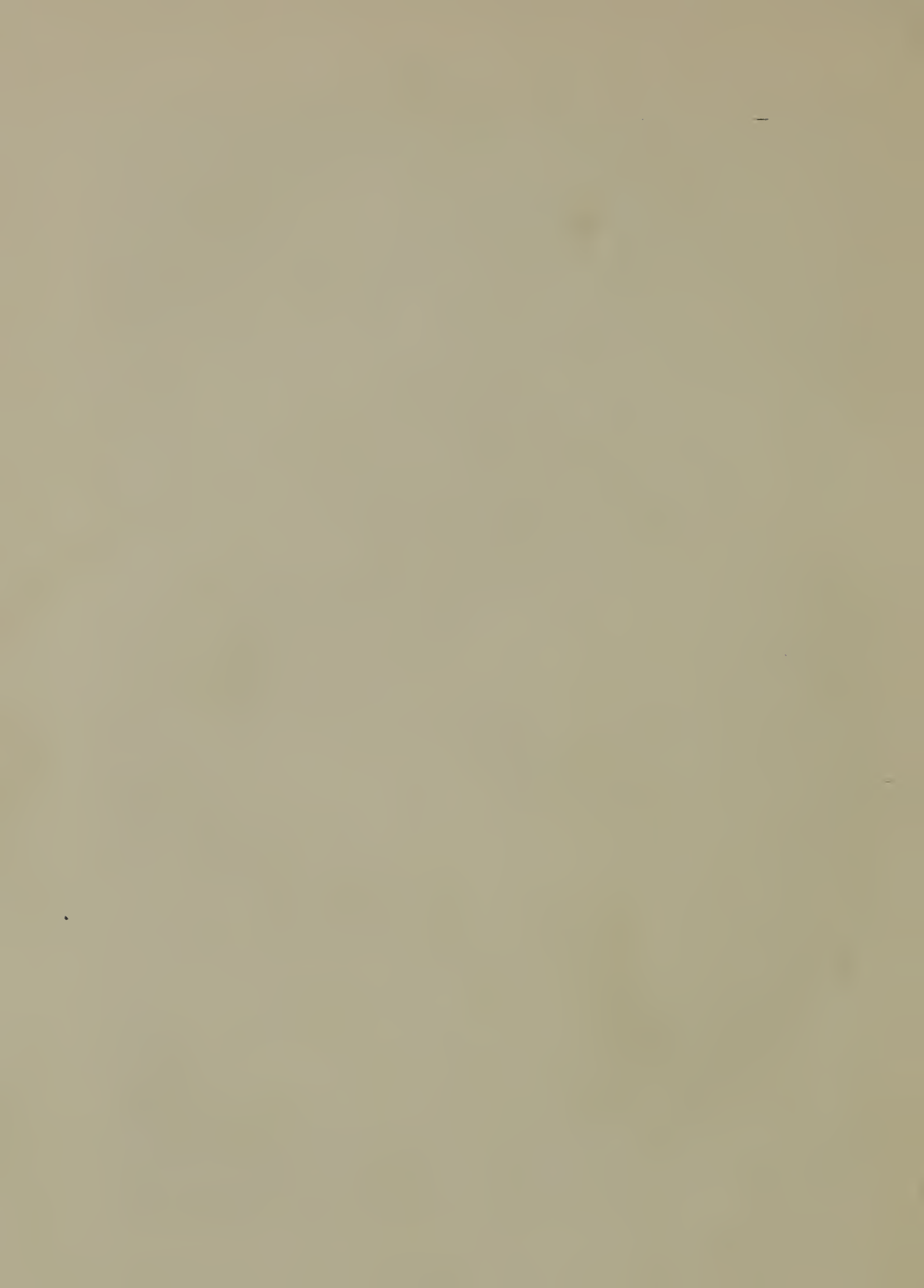
ihre zweite Heimat fanden; H. Porges, der Wagnerianer, wirkte in München, D. Popper, der Cellokönig, in Wien und Pest; W. Mayer (Remy) in Graz; K. Kliebert in Würzburg; E. Gura ersang sich in Hamburg und München Ruhm; J. E. Habert kämpfte für die Kirchenmusik in Gmunden.

Und Prag? Da hatte man in A. Bennewitz, der seit 1879 auch das Konservatorium leitete, einen trefflichen Pädagogen, der die Traditionen der guten alten Prager Geigerschule an Ondřiček, Halir, Zajic, Hoffmann, Witek weiter gab; man hatte ferner das hübsche Talentchen L. Grünbergers; man hielt die physiognomielosen Männerchöre von E. Tauwitz und die „sangbaren" Lieder von L. Slansky, glatte Kapellmeistermusik, für volle Kunst. Es fehlte eine starke Persönlichkeit, Feuer, Temperament und Zielbewußtsein. In der Kritik gab es nach dem Hinscheiden des alten Ulm meist Dilettanten, jedenfalls konservative, schwunglose Naturen. Konservativ war natürlich auch der Kammermusikverein, dessen Leiter, der würdige Mäcen v. Portheim, wenigstens etwas von der alten warmen Prager Musikliebe verkörperte. Die Fühlung mit der Moderne, die noch 1862 bei Wagners Konzerten so lebendig erschien, hatte man den Tschechen überlassen, und wenn Liszt oder Bülow nach Prag kamen, so verkehrten sie intim mit Smetana und nur konventionell auch mit den deutschen Kreisen. Das gesellschaftliche und künstlerische Leben der beiden nationalen Parteien vollzog sich seit den 70er Jahren getrennt, keine bekümmerte sich viel um die Vorgänge im andern Lager, und das Ergebnis dieser Gleichgültigkeit war eine immer größere Entfremdung. Im Theater folgten einander die Direktoren Wirsing (1864—76) und Kreibig (1876—85), Männer ohne höhere, künstlerische Ziele, denen



Nach einer Radierung von Emil Orlik

GUSTAV MAHLER



mit der Heranziehung brillanter Solisten das Wichtigste schon getan erschien. Die Aufführung der „Meistersinger" am 2. April 1871 war ein Ereignis, aber noch viel enthusiastischer nahm man 7 Jahre später die „Königin von Saba" auf. Die wahren Götter des großen Publikums aber wurden Offenbach, Lecoq, Strauß, Millöcker, bis die nationale Gefahr die Deutschen denn doch aus der geistigen und völkischen Dekadenz aufrüttelte. Vor dem Ernst der Zeit versagten schließlich die Possen der heiteren Muse, ein böser Theaterkrach brach herein. In dieser Not stellte man 1885 Angelo Neumann an die Spitze des Instituts, ihn, der soeben seine große Tournée mit dem fliegenden Wagner-Theater mit so viel Energie und Umsicht vollendet hatte.

Nun stand der rechte Mann am rechten Platze. Inwieweit er die schwierigen Verhältnisse gemeistert, inwieweit ihn selbst die erwachende nationale Stimmung des Publikums getragen hat, soll hier nicht abgewogen werden. Der Kultus der Operette wurde eingeschränkt. Dafür erschien mit dem übrigen Wagner 1885 der „Nibelungenring", 1887 der „Tristan". Und mit dem „Ring" wuchs eine neue Generation heran, volksbewußter, jugendlicher, begeisterungsvoller. Die Erbauung eines schönen „Neuen Theaters" beförderte die Theaterlust und das Zusammengehörigkeitsgefühl. In diesem Theater lernte der Deutsche, der sich in Prag politisch nicht mehr betätigen konnte, die Kunst als eines der höchsten nationalen Güter lieben, und Richard Wagner wurde ihm der Inbegriff der deutschen Muse. Nur vorübergehend konnte diese Hochstimmung durch die veristische Strömung zu Anfang der 90er Jahre abgeschwächt werden. Angelo Neumanns frische Initiative brachte in die Oper einen großen Zug, wußte aus der Not des fortwährenden

Repertoirewechſels eine Tugend zu machen. Bald gehörte das Inſtitut mit in die Reihe der führenden deutſchen Bühnen, und Opern von Enna, Breton, Reznicek, Rubinſtein, Weis, d'Albert begannen von hier ihre Laufbahn. Das Theater fühlte ſich bald ſo kräftig, daß es ſogar einigemal auf Reiſen ging und den Ruſſen den „Ring", den Berlinern Cornelius' „Barbier", Webers „Pintos" und Mascagnis „Cavalleria" zum erſtenmal vorführte. In Prag ſelbſt erzogen zykliſche Aufführungen der Werke Glucks, Mozarts, Webers, Meyerbeers, Verdis, Wagners das Publikum zu geſammeltem Kunſtgenuß, und das rege Theaterleben, das mit der modernen Produktion nun gleichen Schritt hielt, krönten glänzende Maifeſtſpiele, die ſeither in vielen Städten Deutſchlands nachgeahmt worden ſind. Als Dirigenten ſtellte Neumann verfeinernd oder mitreißend wirkende Künſtler-Perſönlichkeiten an die Spitze: Anton Seidl, G. Mahler, K. Muck, Franz Schalk, Leo Blech. Stagionen italieniſcher Enſembles lehrten die deutſchen Muſikfreunde auch die wälſche Kunſt in ihrem echten Stil erfaſſen und erweiterten den Geſichtskreis, Leider war das große Haus und der Hang zum Repräſentativen der Untergang der dramatiſchen Kleinkunſt, der Spieloper und ihrer feineren Reize. Die anfangs mit großen Opfern durchgeführten „Philharmoniſchen Konzerte" ſchlugen vollends die Brücke zur modernen Kunſt hinüber, und auch die letzte, die Prager tiefer packende Bewegung, die Vorliebe für Hugo Wolf, iſt vom Theater als dem Mittelpunkte des deutſchen Muſiklebens ausgegangen. So ſteht dieſes Muſikleben heute achtunggebietend da und bleibt nur in ſeinem zerbröckelten Chorweſen hinter den Leiſtungen großer deutſcher Städte zurück.

Während den tschechischen Komponisten die nationale Note von den Angehörigen anderer Nationen abhebt, fehlt den deutschen Tonsetzern aus Böhmen nicht nur der gemeinsame Mittelpunkt, sondern auch die innere Verbindung. Die deutsche Bevölkerung des Landes ist keine einheitliche, sondern setzt sich aus schlesischen, obersächsischen, fränkischen, bajuwarischen Sprachgebieten zusammen. In der Hauptstadt kommt zu österreichischen und norddeutschen Elementen die Mischung mit slavischem Blut und ein namhaftes jüdisches Kontingent. Im Lande selbst nur wenig Stützpunkte findend, haben die in alle Welt zerstreuten deutschböhmischen Talente keine eigene Schule begründet, sondern sich, wie der Zufall und das Gesetz ihrer Individualität sie führte, den verschiedenen Richtungen des allgemeinen deutschen Musiklebens angeschlossen.

In Prag selbst hat die höchste Position, welche Deutschböhmen an praktische Musiker zu vergeben hat, nämlich die erste Dirigentenstelle im Theater, seit sieben Jahren ein Reichsdeutscher inne: Leo Blech, in dessen hier entstandene Opern „Das war ich", „Alpenkönig und Menschenfeind", „Aschenbrödel" bisweilen ein leiser, an böhmische Volksweisen gemahnender Ton mit hineinklingt, den man als Einfluß des Milieus ausdeuten mag, während die geborenen Deutschböhmen den slavischen Volkselementen meist geradezu aus dem Wege gehn. Einheimische Komponisten sind: Rudolf Freiherr Prochazka, eine weichliche, lyrische Natur (Mozartvariationen, Lieder, die Oper „Das Glück"), und Heinrich Rietsch, (Lieder, Tauserer-Serenade) u. a. Fr. Mohaupt in Leipa ist mit Kammermusiksachen auch in Deutschland nicht ganz unbekannt. In Wiesbaden lebt E. Uhl, in München V. Gluth, in Dresden der Operettenkomponist Dellinger

(„Don Cesar"), in Hamburg Ferdinand Pfohl, der Meister des Musikfeuilletons und Komponist der „Turmballaden", in Dessau der junge R. Schüller, eine starke Begabung im Liede. Als namhafte Dirigenten aus Deutschböhmen seien noch angeführt: Panzner (Bremen), Krzyzanowsky (Weimar), Pohlig (Stuttgart), Brecher und Stransky (Hamburg).

In Wien habe den Vortritt das gesunde, tüchtige, echt-deutsche Talent Camillo Horns (aus Reichenberg), zu dessen Pflege dort ein eigener Verein zusammengetreten ist. Er gab uns sein Bestes bisher in seinen Chören. Daneben eine Sinfonie, eine Klaviersonate u. a. m. Aus Bruckners Schule — wie Horn — ging auch Franz Marschner hervor (Orgel, Klavier). Als Musikschriftsteller wirken in der Donaustadt noch R. v. Kralik, Max Graf, A. Kauders, A. A. Naaff (Herausgeber der „Lyra") u. a. Die schärfst ausgeprägte und interessanteste Gestalt der Wiener Musikwelt aber ist Gustav Mahler.

Ein Altersgenosse Hugo Wolfs, erblickte er 1860 zu Kalischt in Böhmen, in einer Gegend, wo sich deutsches und slavisches Volkstum nahe berühren, das Licht der Welt, vertauschte zu Wien den philosophischen Hörsaal mit dem Konservatorium und genoß den Umgang (nicht den Unterricht) Anton Bruckners. Dann hat er sich jahrelang als Kapellmeister an kleinen und größeren Bühnen herumgeschlagen, überall die ideale Forderung erhebend, um dann, sobald er sich darin behindert fühlte, kurz entschlossen aus dem Amte zu scheiden und mit der Leichtblütigkeit eines böhmischen Musikanten ins Ungewisse zu wandern. Über Cassel, Prag, Leipzig, Hamburg, Pest gelangte er 1897 nach Wien, wo er die schon recht verwahrloste Hofoper gründlich reformierte.

Er hob vor allem den künstlerischen Geist des Instituts und brachte seine Aufführungen auf eine bewundernswürdige Stufe der Vollendung. Eine gewisse Zaghaftigkeit dem zeitgenössischen Schaffen gegenüber, ein gewisser Eigensinn auch in Nebendingen sind nur die notwendigen Schattenstriche in dem glänzenden Bilde von Mahlers direktorialer Tätigkeit.

Nicht so schnell als der Dirigent und Opernleiter hat der Komponist Mahler sich durchgesetzt. Zwei Seelen wohnten stets in seiner Brust. Die eine zog ihn zum Volksliede, zum Wunderhorn, zu Carl Maria v. Weber; die andere folgte dem dionysischen Fluge der modernen Musik. Jener verdanken wir viele schöne Lieder und die Bearbeitung von Webers nachgelassener Oper „Die drei Pintos", den „g'strampften" zweiten Satz seiner ersten Sinfonie und so manche Episode seiner Scherzi; dieser die gewaltigen sechs Sinfonien, welche Mahler neben Richard Strauß zum bedeutendsten Vertreter des sinfonischen Schaffens der Gegenwart machen. Aber doch steht er neben seinem Rivalen als eine ganz eigengeartete Erscheinung. Bei Strauß liegt das Bizarre. Verblüffende zumeist im Einfall, nicht in seiner Gestaltung. Bei Mahler steht's damit meist umgekehrt. Strauß verdichtet; Mahler entwirft in kolossalen Umrissen. Strauß ist Programm-Musiker, Mahler hat alle Programme, die er seinen Orchesterwerken einst mitgab, verworfen, will diese nur als absolute Musik verstanden wissen. Vielleicht auch hier im Banne des Musikantengeistes seiner Heimat. Straußens überlegener Kunstverstand beherrscht den Stoff; Mahlers dionysische Natur wird von ihm oft völlig mitgerissen. Die beiden Seelen in seiner Brust, das starke Empfinden und die starke Intelligenz liegen mit einander im nie befriedeten Wider-

streit. Aber mag er nun alle Katastrophen des Daseins in seinen Tönen hereinbrechen lassen, mag er harmlos lieblich tändeln und scherzen, mag er sich mit tiefer Inbrunst an den Busen der Natur werfen und den großen Pan anbeten, mag er zwischendurch ein naives, frommes Lied aus dem „Wunderhorn“ anstimmen, mag er alle mystischen, religiösen Kräfte seiner Seele zum brausenden Choral aufrufen oder das Weltgetriebe mit tollen Grimassen verlachen — immer müssen wir, wenn nicht das Raffinement des Könnens, so doch die Größe des Wollens bewundern, das aus diesen Riesensinfonien klingt. Etwas vom böhmischen Musikanten merkt man Mahler doch immer bisweilen an. Er verrät sich im Gebrauche der Es-Klarinette, des Lieblingsinstruments der böhmischen Volksmusik, in manchen Rhythmen und melodischen Wendungen, in der Freude an elementaren Klangwirkungen (das Flügelhorn in der 3. Sinfonie!), in der Art, wie er das Triviale als Folie des Erhabenen ausnutzt und gewiß auch in seinem Verständnis für Smetana. An solchen und ähnlichen Zügen mögen wir in Mahler mit Vergnügen den Landsmann erkennen; aber wir dürfen uns nicht verhehlen, daß sie die ganze Gestalt nicht kennzeichnen, daß er, wie er das Land verlassen hat, auch geistig seinen Grenzen entwachsen ist.

Der deutsch-böhmische Heimatkomponist, etwa ein Adalbert Stifter der Musik, ist uns bis heute nicht erschienen. Vielleicht daß der fortdauernde Kampf der Nationen im Lande auch noch diesen erweckt und heranbildet. Den Kampf selbst mit sentimentalen Phrasen zu beklagen, zeigte von wenig Einsicht, und eine kluge Politik wird nicht Unvereinbares „versöhnen“ wollen, wo nicht bloß künstlich geschürter Haß, sondern das Gebot der Selbsterhaltung den Wettbewerb der beiden Stämme

herausfordert. Wir haben gesehen, inwiefern die Musik an dem Ringen der Völker teilnimmt, aus ihm hervorwächst. Diese Tatsache mag jenen ungelegen sein, die in der Tonkunst noch immer nichts anderes sehen als ein Spiel klingender Formen, aber sie ist etwas ganz Natürliches für alle, die unsere Musik als eine der Poesie und den bildenden Künsten gleichgeordnete Ausdrucksform und Spiegelung des Geisteslebens der Nationen begreifen.



Quellen

Dlabač, J., Allgemeines Künstlerlexikon für Böhmen (Prag 1818).
Nejedlý, Z., Dějiny české hudby (Prag 1903).

Aeltere Zeit: Konrád, Dějiny posvátného spěvu staročeského (Prag 1883).
Nejedlý, Dějiny předhusitského zpěvu v Čechách (Prag 1904).
Batka, Studien zur Geschichte der Musik in Böhmen (Prag 1902).

18. Jahrh.: Schmid, Die altböhmische Altmeisterschule Czernohorskys (Leipzig 1901).
Prochazka, Arpeggien (Dresden 1897).
Teuber, Geschichte des Prager Theaters (Prag 1883/87).
Branberger, Musikgeschichtliches aus Böhmen (Prag 1906).

19. Jahrh.: Müller, J. Proksch (Reichenberg 1874).
Rychnovsky, J. F., Kittl (Prag 1904).
Ambros, Das Konservatorium in Prag (Prag 1858).
Wellek, Fr. Smetanas Leben und Wirken (Prag 1900).
Chvála, Ein Vierteljahrhundert böhmischer Musik (Prag 1887).
Hostinský, B. Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu (Prag 1900).
Richter, Zd. Fibich (Prag 1900).
Specht, G. Mahler (Wien 1905).

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

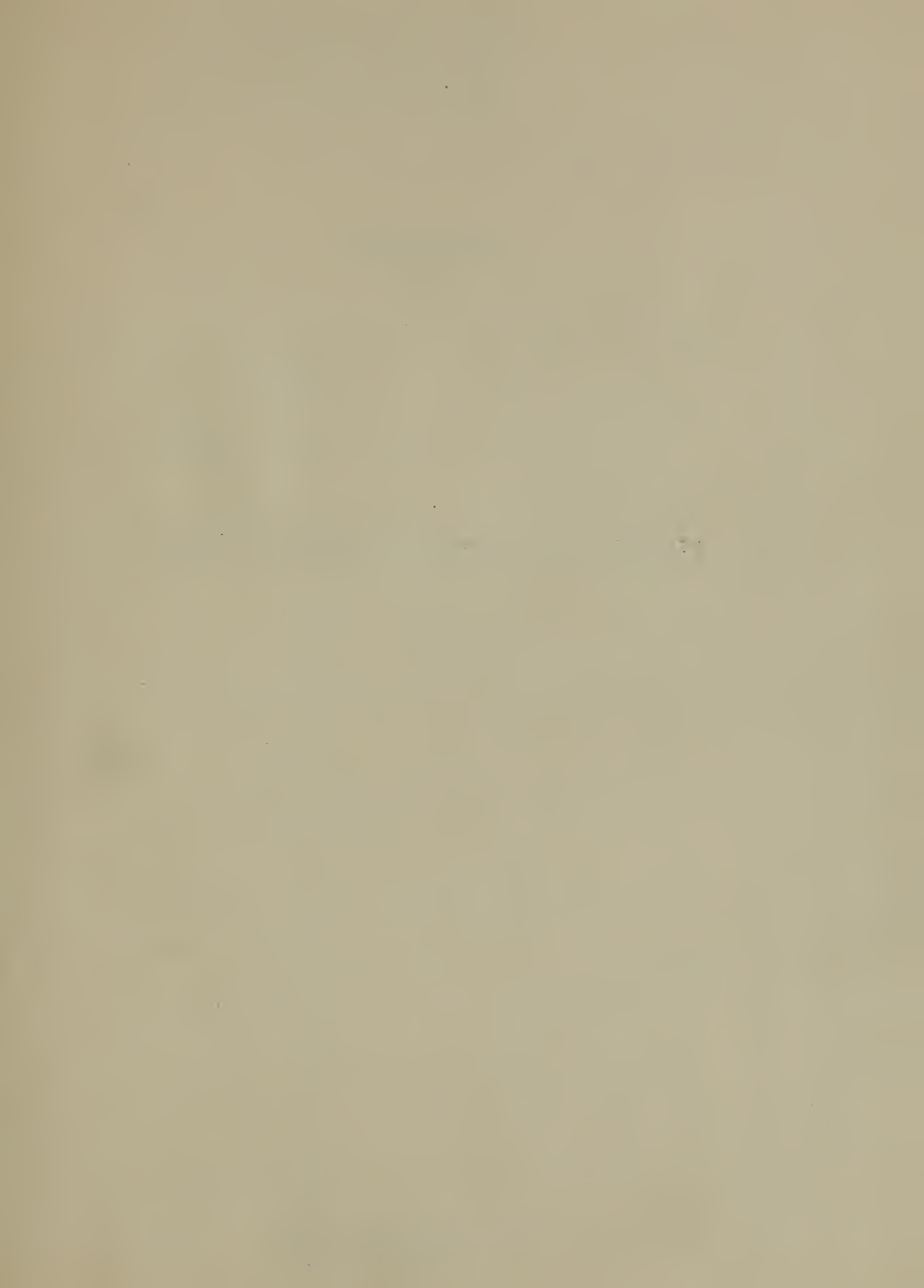
RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band 1. LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER
Band 2. DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT
Band 3. BURNE-JONES von WALCOLM BELL
Band 4 MAX KLINGER von FRANZ SERVAES
Band 5. AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN
Band 6. VENEDIG ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 7. EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JULJAS MEIER-GRAEFE
Band 8. DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER
Band 9. LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER
Band 10. AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE
Band 11. DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JULLUS MEIER-GRAEFE
Band 12. WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN
Band 13. DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — Sein Einfluss von FRIEDR. PERZYNSKI
Band 14. PRAXITELES von HERMANN UBELL
Band 15. DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI
Band 16. BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER
Band 17. JEAN FRANÇOIS MILLET von RICHARD MUTHER
Band 18. ROM ALS KUNSTSTÄTTE von ALBERT ZACHER
Band 19. JAMES Mc. N. WHISTLER von HANS W. SINGER
Band 20. GIORGIONE von PAUL LANDAU
Band 21. GIOVANNI SEGANTINI von MAX MARTERSTEIG
Band 22. DIE WAND UND IHRE KÜNSTLERISCHE BEHANDLUNG von OSCAR BIE
Band 23. VELASQUEZ von RICHARD MUTHER

Fortsetzung auf nächster Seite

BARD, MARQUARDT & CO., BERLIN W. 62



GEDRUCKT BEI IMBERG & LEFSON IN BERLIN W.

